PI
0584

teatrul

2

1957

COLEGIUL DE REDACȚIE

Camil PETRESCU (președinte), Simion ALTERESCU, Aurel BARANGA, Margareta BĂRBUȚĂ, Radu BELIGAN, Mihail DAVIDOGLU, Dan NASTA, Irina RĂCHIȚEANU, Florin TORNEA, George VRACA

Redactor-șef: Horia DELEANU

PII 058

teatrul

ORGAN AL MINISTERULUI CULTURII ŞI UNIUNII SCRIITORILOR DIN R.P.R.

februarie 2 1957

anul II

Pag.

George Dem. LOGHIN Autorul şi regizorul 3
Camil PETRESCU Repetiţii plicticoase, obositoare . . . 9
H. ZALIS Nicolae Filimon — cronicar dramatic . 13
Florin TORNEA Romantism la alegere 19
Valentin SILVESTRU Personaje care nu apar 25

CITIND CLASICII

— N. Saltîkov - Şcedrin : Pompadurul luptei sau farsele viitorului 33

REPERTORIU UITAT

M. ALEXANDRESCU Gala Galaction : „Riţa Crăiţa" . . . 37

DISCUŢII

. . . despre „Naţional" 43
(Ion FINTEŞTEANU, Marietta SADOVA, Victor BUMBEŞTI, Mihail BERECHET)
. . . despre dogmatism în critica dramatică 55
(Andrei BĂLEANU)
AL. POPOVICI Cum se „naşte" o . . . piesă 58
— G. Tovstonogov : „Sebastian i-a cucerit pe spectatorii sovietici" 63
— Herman Closson : „Arta cu adevărat mare este totdeauna cea mai adecvată" 66

P.e. 198.915

BIBLIOTECA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÂNE

CRONICA

Pag.

Horia DELEANU **Severitatea clasicismului** 69

Ecaterina OPROIU — Poezia lui Chirică ; **Rodica GHEORGHIU**—O problemă de echilibru; **I. NEGOIŢESCU** — Distilarea mătrăgunei ; **Ion D. SÎRBU** — Nedumeriri şi certitudini ; **Florian POTRA** — Voluptatea jocului comic ; **Şt. Aug. DOINAŞ** — O treaptă ce trebuie depăşită ; **Constantin ŢOIU** — Comedia paradoxelor . 71

Petru COMARNESCU — Scenografia . . 85

Clar — obscur 90

DEBUTURI IN CRITICA

Emil MANDRIC **O mască vie** 91

INSEMNARI

G. DĂIANU — O metodă actuală ; **Fl. P.** — Elogiul muncii ; Prime sondaje ; **V. S.** — Declaraţii posibile şi declaraţii imposibile ; **Al. P.** — Regizorul şi „trupa"; **Ştefan TITA** — Scriitorii la teatru 94

MERIDIANE

— Un succes al dramaturgiei romîne ; Roadele unui schimb de experienţă 99

Ştiri din...

U. R. S. S., Anglia, R. Cehoslovacă, Italia, R. D. Germană, R. F. Germană, R. P. Bulgaria, Finlanda, R. P. Chineză, Franţa, R. P. Albania, Elveţia, Austria, Africa de Sud, Japonia, Brazilia . . . 101

CARŢI—REVISTE

Marius MĂGUREANU — În plină activitate ; **C. Ţ.** — O interpretare modernă a „Orestiei" . . . 107

MIC DICŢIONAR TEATRAL

Liviu CIULEI — Machiajul 110

CALENDAR 111

Coperta : Toni Gheorghiu

GEORGE DEM. LOGHIN

Autorul şi regizorul

Raportul dintre text şi regie a format în ultimele patru decenii ale secolului nostru obiectul unor ample discuţii. Oamenii de teatru au dezbătut atît în publicistică, cît şi în adunări pe plan naţional şi chiar internaţional, problema primordialităţii în arta scenică. Încercînd să răspundă întrebării : dramaturgul sau regizorul este principalul factor în crearea spectacolului ? — soluţiile defineau în acelaşi timp şi limitele atribuţiilor artistice ale celor două instanţe de creaţie aflate în dispută. Examinînd diversele soluţii propuse pentru rezolvarea susamintitei dileme, observăm două direcţii deosebite în modul de a pune problema.

O primă direcţie se referă la acel curent de opinie care, caracterizat de tendinţa afirmării primatului uneia din cele două instanţe de creaţie pe care le discutăm, sfîrşea prin a nega cu totul rostul celeilalte, transformînd astfel primatul în dictat. În numele acestei idei au activat acei regizori ce susţin, prin teorii extravagante şi printr-o practică scenică de mult compromisă, că opera dramatică nu e decît un pretext pentru inscenare. O asemenea „concepţie" regizorală a obligat pe nefericitul prinţ al Danemarcei să îmbrace fracul, pe Shylock să devină erou de melodramă într-o inscenare în care textul shakespearean era adaptat necesităţilor regizorale de a înfăţişa în spectacol „pitorescul Veneţiei", ca şi pe atîţia alţi eroi ai literaturii dramatice deposedaţi de identitatea creată de dramaturg, pentru a sluji elucubraţiilor regizorului atotstăpînitor al scenei.

Ca o reacţie firească împotriva acestor regizori, dramaturgii au simţit nevoia să-şi pună la adăpost opera de mutilări scandaloase. Dar o parte dintre ei, pornind de la ideea justă a respectului datorat de regizor textului, limitează obiectivul punerii în scenă la o simplă operaţie de execuţie a indicaţiilor autorului, negînd astfel rolul personalităţii creatoare a regizorului în arta spectacolului. În această teorie se manifestă, în fond, aceeaşi tendinţă pe care o semnalam mai sus, de a transforma primatul în dictat.

Abordarea problemei în chip unilateral a dus, după părerea noastră, la confuzia dintre primat şi dictat. Dacă ţinem seama că spectacolul de teatru — de la apariţia lui şi pînă astăzi — este rodul colaborării artistice dintre mai multe instanţe de creaţie, în rîndul cărora, în mod obligatoriu, se cuprind şi cele două puse de noi în discuţie: poetul dramatic şi regizorul, vom observa că nu este posibilă tratarea unilaterală a raportului dintre text şi regie.

Iată de ce ne alăturăm celei de a doua direcţii manifestate în punerea problemei relaţiilor dintre creatorul textului şi cel al spectacolului, direcţie ce, recunoscînd primatul textului în arta teatrală, atribuie regizorului rolul de tălmaci al operei dramatice prin mijloace scenice specifice, unele chiar neindicate de autor, dar întotdeauna astfel alese, încît imaginea artistică să contribuie la transmiterea emoţionantă a mesajului piesei.

Pentru a demonstra justeţea acestei teze, mi se par necesare cîteva precizări. O sumară incursiune în istoria teatrului ne va ajuta să le facem. În acelaşi timp, intenţionăm să spulberăm opiniile ce au circulat de curînd şi în publicistica noastră, că regia ar număra atîţia ani de existenţă cîţi s-au scurs de la apariţia şcolii din Meiningen. Regia a apărut odată cu primul spectacol de teatru, fiind părtaşă de-a lungul veacurilor la izbînzile şi eşecurile artei scenice.

Trebuie să observăm însă de la bun început că, în vreme ce contribuţia dramaturgului în spectacol s-a bucurat în decursul existenţei teatrului de o delimitare constantă şi precisă a obiectivelor sale creatoare — şi anume compunerea textului ca bază a reprezentaţiei dramatice —, cea a regizorului a cunoscut variate atribuţii artistice. În dorinţa de a corespunde cerinţelor textului şi condiţiilor tehnico-organizatorice ale artei scenice, regizorul şi-a asumat, de la o epocă la alta, diverse sarcini de creaţie. Conţinutul şi forma dramaturgiei au hotărît, din antichitate şi pînă în vremurile noastre, preocupările profesionale ale regizorului, delimitînd, împreună cu stadiul de dezvoltare al tehnicii în arta scenică, sfera de activitate a acestor preocupări.

Astfel, poetul dramatic al antichităţii a hotărît — prin conţinutul şi forma operei — obiectul artei regizorului contemporan lui, obligîndu-l să se ocupe de problemele pedagogiei artei actoriceşti şi, alături de condiţiile tehnice ale teatrului antic, el a impus şi limitele acestei activităţi. Structura operei sale, pe de o parte, dimensiunile amfiteatrelor, pe de altă parte, fac posibile existenţa măştilor ca mijloc de expresie al artei actoriceşti şi orientarea jocului scenic spre atitudinile statuare şi recitarea înaripată a versului.

Apariţia misterelor, forma spectaculoasă pe care o impunea această dramaturgie reprezentaţiei teatrale, condiţiile create prin prezentarea spectacolelor în pieţele publice şi prin îmbogăţirea tehnicii scenice, iată cauzele ce fac din regizorul teatrului medieval un născocitor de trucuri tehnice şi un minuitor de grandioase ansambluri actoriceşti. Experienţa acestor regizori ne arată, în acelaşi timp, că deşi mijloacele de înscenare se află într-un vădit progres din punct de vedere tehnic, arta punerii în scenă e mult inferioară faţă de cea a antichităţii, fiindcă ea slujea o dramaturgie al cărei regres artistic a fost din plin subliniat de istorie.

Faptele mai sus comentate ni se par de o semnificaţie deosebită pentru discuţia noastră. Ele definesc raportul de strînsă interdependenţă între arta dramaturgului și cea a regizorului. Acest raport decurge din înseși funcțiunile pe care cei doi creatori le îndeplinesc în arta spectacolului.

Dramaturgul construiește pe baza realității sociale problematica și eroii piesei, stabilește poziția ideologică față de materialul de viață zugrăvit de el, alege stilul și genul de tratare potrivit personalității lui. Scriind piesa de teatru, el aduce în spectacol elementele de bază ale artei : ideea, întîmplările de viață, oamenii, procedeele tehnice cu ajutorul cărora realizează compoziția dramatică a operei. Iată de ce regizorul, ca și toți ceilalți factori care contribuie la făurirea artistică a spectacolului, își sprijină munca sa de creație pe opera dramaturgului.

Dependența de opera dramaturgului nu scutește cituși de puțin pe regizor de un proces de creație propriu. În cadrul acestui proces, textul constituie motivul de bază al inspirației sale artistice. Lumea zugrăvită de poetul dramatic se reflectă în conștiința artistică a regizorului în chip subiectiv. Regizori care stau pe aceeași platformă ideologică, pornind de la dezvăluirea, în inscenarea lor, a unei idei de bază, comună, ajung la spectacole cu particularități distinctive deosebit de însemnate. Stanislavski și Zavadski au pornit în montarea tragediei shakespeariene *Othello* de la ideea credulității maurului. Și totuși, spectacolele lor se disting prin particularitățile compoziției artistice. Aceste particularități definesc însăși personalitatea regizorului. Ele se nasc pe baza înțelegerii operei într-un anumit chip, legat de fondul aperceptiv al artistului creator. Dincolo de înțelegerea logică a acțiunii piesei, a faptelor personajelor și a sensului lor ideologic, regizorul ca artist este emoționat de valorile textului într-un anume chip, corespunzător ecoului ce-l stîrnește în el freamătul de viață ce alcătuiește individualitatea operei respective. În funcție de aceste date sînt alese și mijloacele cu ajutorul cărora regizorul transmite publicului concepția sa artistică.

Așa stînd lucrurile, mi se pare că nu este util a limita creația regizorală cu prescrieri care interzic în numele primatului textului folosirea unor soluții scenice, specifice artei spectacolului și nu dramaturgiei, neindicate de autorul dramatic. Este însă absolut necesar să se cerceteze măsura în care mijloacele scenice folosite de regizor în spectacol corespund unei juste concepții regizorale, unei întemeiate direcții ideologice și unei autentice emoții artistice, izvorite din însăși structura operei dramatice.

Mijloacele artistice alese de Ionel Olteanu în inscenarea dramei lui Hașdeu, *Răzvan și Vidra,* ni se par a fi în complet acord cu opera dramatică. Spectacolul de la Teatrul Municipal se distinge fundamental de reprezentările scenice din trecut ale piesei în discuție. Se distinge în primul [illegible] datorită modului în care regizorul a înțeles valorile ideologice și emoționale ale piesei, tălmăcindu-le în imagini artistice originale și autentice. Alegerea actorilor, gruparea personajelor, construcția decorurilor, coloritul costumelor, lumina, în sfîrșit toate mijloacele de care dispune un regizor pentru compunerea artistică a spectacolului dezvăluie din plin valorile textului, pe baza unei concepții regizorale solide și militante. Pentru a sublinia caracterul popular al lui Răzvan, Ionel Olteanu întregește interpretarea lui Septimiu Sever prin rolul pe care-l acordă în spectacol scenelor de masă. În primul cînt, mulţimea se grupează în jurul lui Răzvan atrasă de sentinţele pe care acesta le rosteşte cu atita minie împotriva împilatorilor celor obidiţi. În scenă, e o forfotă ce defineşte din punct de vedere plastic înseşi căutările şi dorinţele de eliberare ale poporului. Pentru ca în cel de al doilea cînt gruparea plastică a personajelor să ne arate că ne aflăm în faţa acelei părţi a poporului ce-şi afirmă cu intransigenţă voinţa de libertate. Întreaga compoziţie plastică ciştigă în măreţie datorită cadrului decorativ în care se desfăşoară acţiunea tabloului. Cu cită subtilitate dezvăluie Ionel Olteanu în celelalte cînturi desprinderea treptată a lui Răzvan de tovarăşii săi de luptă, sub influenţa Vidrei. Relaţiile dintre personaje sînt clarificate nu numai prin jocul actorilor, dar şi prin compoziţii plastice cu valoare de simbol, în care însăşi culoarea costumului devine un mijloc sugestiv.

Un asemenea mod de înscenare fereşte teatrul de cenuşiul care nu odată a constituit izvorul unor îndreptăţite proteste. Mai grav însă decît cenuşiul este ostentaţia cu care unii regizori încearcă să-şi justifice prezenţa în spectacol. Transformarea mijloacelor de expresie ale artei scenice în scopuri în sine nu are nimic de-a face cu afirmarea personalităţii regizorului în spectacol. Dacă între mijlocul folosit şi structura operei dramatice nu există o corespondenţă, dacă nu putem fi convinşi că necesităţile textului au cerut un anume mod de tratare regizorală în spectacol, e clar că regizorul a greşit. Ce legătură poate fi între piesa lui Aurel Baranga *Arcul de triumf* şi mijloacele folosite de regizorul H. Eliad în montarea ei pe scena Teatrului de Stat din Ploeşti ? Fără îndoială că e greu să aplici acestei piese o tratare simbolistă alambicată şi obscură, care încurcă şi îngreunează desfăşurarea acţiunii scenice.

Dezbătînd problema relaţiei dintre text şi regizor, Stanislavski observa în articolul său *Arta actorului şi arta regizorului:* „...în opoziţie cu alţi oameni de teatru, care consideră orice dramă numai ca material pentru prelucrarea scenică, eu mă situez pe punctul de vedere că, cu ocazia punerii în scenă a oricărei opere dramatice importante, regizorul şi actorii trebuie să năzuiască la însuşirea cit mai exactă şi mai profundă a spiritului şi concepţiei dramaturgului, iar nu să substituie acestei concepţii, concepţia lor proprie".

Spiritul şi concepţia dramaturgului trebuie căutate în mesajul de viaţă al operei, în gîndurile şi sentimentele pe care reprezentaţia dramatică trebuie să le trezească în spectator, în stilul şi specia piesei, în descifrarea caracterelor eroilor şi în sensul social al faptelor lor. Că aceste elemente sînt investite să reprezinte primatul textului în spectacol ne-o demonstrează înseşi înscenările lui Stanislavski. Elocvent, în acest sens, rămîne tabloul din *Othello,* în care Iago izbuteşte să-l compromită pe Cassio.

Această afirmaţie justifică din plin planul înscenării inventat de regizor. Ea ne vorbeşte despre îndatorirea celui ce pune în scenă piesa de a valorifica acele elemente ale acţiunii care clarifică spectatorului concepţia operei dramatice. În îndeplinirea acestei îndatoriri, regizorul se foloseşte de mijloacele specifice artei sale, tălmăcind acţiunea piesei în imagini artistice sugestive şi convingătoare. Aceste imagini, pentru a prinde viaţă, cer alegerea unui anumit actor, a unui cadru decorativ adecvat, a unei *mise-en-scène* adînc grăitoare. În limitele concepţiei autorului și în slujba ei, regizorul e liber să opteze pentru o anumită imagine artistică și pentru mijloacele cu ajutorul cărora creează aceste imagini.

În intîlnirea creatoare dintre regizor și dramaturg, individualitatea artistică a operei dramatice poate determina nu numai alegerea mijloacelor scenice, dar chiar și metodele de creație. Oare, nu cumva realismul compoziției lui Cehov și Gorki, cu eroi în care firescul vieții se îmbină cu semnificațiile sociale majore, a contribuit la căutările lui Stanislavski pentru descoperirea binecunoscutei metode a acțiunilor fizice ? Istoria M.H.A.T.-ului, atît de bogată în fapte ce ne dovedesc că Stanislavski a pornit în munca regizorală de la necesitățile impuse de textul dramatic, rezultatele excepționale pe care metodele de creație descoperite și aplicate de el le-au dat în inscenarea pieselor lui Cehov și Gorki ne îndeamnă să răspundem afirmativ întrebării noastre.

Înainte de a încheia observațiile cu privire la relațiile dintre dramaturg și regizor în procesul de creație al spectacolului, am vrea să discutăm două probleme ce ni se par de o actualitate deosebită.

Prima se referă la atitudinea regizorului față de textul clasic. Este el obligat să reprezinte în spectacol acest text integral, sau i se admit anumite concentrări ale scenelor sau chiar ale tablourilor piesei ? Răspunsul la această întrebare variază, după părerea noastră, de la operă clasică la operă clasică. Așa, de pildă, Molière — prin structura intimă a operei sale, prin tehnica în care este exprimată această operă — nu cere în mod necesar intervenții în text. Cu totul altfel se petrec lucrurile cu un autor cum este Schiller, a cărui compoziție dramatică te îndeamnă la concentrarea monoloagelor, la evitarea repetărilor, la ordonarea acțiunii principale a piesei. Îndemnul trebuie practicat cu prudența cerută de respectul față de concepția dramaturgului și de unitatea poetică a operei. Prescurtările regizorului trebuie să nu lezeze cu nimic sensurile ideologice ale textului și să păstreze intact stilul artistic al autorului.

Cea de a doua problemă privește colaborarea dintre regizor și tînărul autor dramatic.

De la Eschil și pînă în vremurile noastre, dramaturgia s-a format în strînsă legătură cu fenomenul teatral. Sînt numeroase cazurile de autori dramatici a căror măiestrie s-a dezvoltat în strîns contact cu slujitorii scenei. În această colaborare creatoare trebuie căutat sensul ajutorului pe care regizorul îl poate da tînărului autor dramatic. Am vrea însă să precizăm limitele acestui ajutor.

Ca membru în consiliile artistice ale cîtorva teatre, am întîlnit uneori piese artificiale prin problematica și conținutul de viață abordate de autor. Asemenea piese cu greu pot fi îndreptate de regizor în munca cu autorul dramatic. Oricît s-ar strădui regizorul, în afară de cazul că este el însuși dublat de un dramaturg, nu va putea înlocui nici lipsa de inspirație artistică a autorului, nici neputința acestuia de a extrage din viață faptele emoționante și caracteristice.

Rodnică devine colaborarea regizorului cu autorul dramatic atunci cînd acesta din urmă a izbutit să creeze poezia unei vieți autentice și emoționante, chiar dacă nu a găsit modalitățile cele mai nimerite de exprimare. În definirea acestor modalități, regizorul poate și trebuie să-l ajute pe autorul dramatic.

Practica scenică mi-a confirmat pe deplin adevărul acestei afirmații. Lucrînd la spectacolul *Mireasa desculță,* am putut da o mînă de ajutor nuvelistului Süto András și poetului Hajdu Zoltán, pe atunci debutanți într-ale dramaturgiei. Eficacitatea acestui ajutor au consemnat-o și ei într-o publicație, deci sînt ferit de impresii unilaterale.

Îndrăgostit de caracterul eroilor piesei, de viața autentică ce mustea în fiecare replică, de viziunea poetică a autorilor, am început lucrul cu colectivul artistic discutînd fiecare personaj, fiecare fapt de viață, fiecare scenă în parte. Pe încetul, am început să ne dăm seama de unele defecțiuni de construcție ale piesei. Discutam despre aceste slăbiciuni în prezența autorilor. La început mai timizi, apoi, cînd am văzut că nu se simt de loc stingheriți de criticile noastre, am dat atacul din plin. Se propuneau diverse variante pentru soluționarea unei scene sau pentru întregirea unui personaj. Împreună cu autorii, alegeam cea mai bună variantă. A doua zi, ei se prezentau la repetiție cu textul îmbunătățit. Așa a prins contur cea mai frumoasă figură de țăran mijlocaș din literatura noastră dramatică: Cociș Mihai. Tot așa s-au limpezit inadvertențele de caracter ale lui Szuniog. Și pe baza aceleiași colaborări au fost individualizate, prin replici caracteristice, personajele din masă. Ca rezultat al discuțiilor dintre autori și regizor, tabloul final a fost plasat din interior în exterior, aducînd ca părtaș la serbarea colectiviștilor, peisajul satului ardelean, ajutînd totodată — prin lărgirea spațiului scenic — la compoziția plastică necesară creșterii acțiunii dramatice a piesei.

Am mai lucrat și cu alți autori dramatici — înainte și după colaborarea cu Süto și Hajdu — dar gîndul meu s-a oprit asupra lor pentru că, în împlinirea operei dramatice, s-a stabilit între noi acel climat, acea comuniune de idei absolut indispensabile pentru reușita ajutorului dat de regizor tînărului dramaturg.

CAMIL PETRESCU

Despre unele probleme

Repetiţii plicticoase, obositoare

Foarte des am auzit în ultima vreme formulate plîngeri ale actorilor — şi chiar a unui fost director al Teatrului Naţional — că repetiţiile pieselor care se studiază au devenit tot mai plictisitoare, tot mai obositoare, uneori (ca la pregătirea — anul trecut — a unei mari drame shakespeariene) de-a dreptul penibile, exasperante. Mărturisesc că la început n-am prea înţeles despre ce e vorba. Ce vreţi ? Repetiţiile unei piese cu roluri grele nu sînt ceaiuri dansante sau cocteluri... Munca de creaţie a fost totdeauna, şi sub orice formă, grea şi, fizic, istovitoare. Cere aplicaţie, încordare, control şi informaţie, uitare de sine, lipsă de vanitate puerilă şi mai cu seamă răbdare, voinţă crîncenă. Nu e loc pentru plictiseală.

Am căutat să aflu mai de-aproape despre ce e vorba şi, din explicaţiile care mi s-au dat, am înţeles că la numeroase repetiţii bîntuie o pisălogeală cruntă, aducînd un plus de oboseală nejustificată, inutilă, datorită lipsei de orientare, de autoritate, de aptitudini şi de personalitate creatoare a regizorilor respectivi, care pierd luni întregi pornind pe un drum greşit, ca să se întoarcă mofluzi de unde au plecat, silindu-i pe interpreţi s-o ia de la început.

Sistemul marelui Stanislavski n-a fost cunoscut la noi de la început în forma lui cea mai indicată, ci a fost dintîi apanajul unor pretinşi bine-informaţi şi atotştiutori, care s-au oferit să facă, pretindeau ei, operă de pionieri, mai mult după ureche şi după crîmpeie de articole, traduse şi cunoscute la întîmplare. Cînd Comitetul de artă de pe vremuri a încurajat înfiinţarea „cercurilor Stanislavski", săli întregi de auditori plini de bunăvoinţă ascultau uimiţi şi fără să priceapă mare lucru, parada de paragrafe înnădite şi pasiunea înnoitoare a eruditilor improvizaţi. Cum se întîmplă adesea, un sistem atît de bogat ca al strălucitului creator al M.H.A.T.-ului a ajuns la noi prin ceea ce avea mai puţin esenţial şi caracteristic, ba chiar prin unele laturi ale lui discutabile şi efectiv generatoare de interminabile discuţii. În modul acesta lăutăresc, „lucrul la masă", munca de explicaţie, chiar şi a celui mai neînsemnat rol, condusă fără o vedere clară, de oameni greşit orientaţi, îngîmfaţi ca nişte vrăbioi savanţi pe ramuri periferice, au devenit plictisitoare, obositoare fără rost. În modul acesta, şi-a pierdut din interes la noi una din cele mai rodnice şcoli din istoria teatrului. Rişniţe de vorbe goale, analize puerile, reveniri plictisitoare, încăpăţînări prelungite au dus la dezgust pentru repetiţie şi studiu, la spectacole neconcludente, precare. A trebuit să vină la Bucureşti trupa M.H.A.T.-ului *însăși, ca să se vadă despre ce e vorba, care anume pot fi și sînt roadele unui studiu îndelung, lucid, rezultatul în clipe de artă ale unei aplicații integrale, de un devotament fără margini.*

Dar vorba aceea: Și acum? Ce e de făcut acum?

Trebuie să spunem din capul locului că abandonarea metodei lui Stanislavski în studiul pieselor ar fi o mare greșeală. Adică, vrem să spunem mai precis, că acum, după ce ani de zile am aplicat cu mai multă sau mai puțină seriozitate, cu mai puțină pricepere decît ar fi fost îngăduit, un foarte aproximativ sistem Stanislavski, nu trebuie să șovăim în adoptarea învățăturii adevărate a excelentului dascăl de regie. Trebuie să ne întoarcem spre el cu toată dragostea și în același timp cu spirit critic, adică, fără să reluăm și acea eronată analiză a actelor reflexe. (Căci actele reflexe își pierd caracterul de îndată ce sînt supuse nu numai analizei, dar chiar și atenției.) Să ținem, de asemenea, seamă că sistemul lui Stanislavski e genial în îndrumarea actorilor în mari și mici roluri de compoziție, în realizarea atmosferei, pe cînd cîmpul de manifestare al marilor roluri de temperament rămîne încă deschis.

Ar fi cea mai mare greșeală să nu ne dăm seama de ce tocmai pentru noi, cunoașterea învățăturii creatorului Teatrului de Artă, urmată de încercarea de a o aplica lucid și cinstit, poate fi de un nebănuit folos, poate ridica la mari înălțimi nivelul general al teatrului romînesc. Dacă n-ar fi decît ideea de studiu însuși, de înțelegere complexă a unui rol, de bogăție a tipizării, de creare a atmosferei, de poezie copleșitoare a unor subtilități în nuanțe, și șovăiala n-ar trebui să încapă.

Am vrea să arătăm de ce tocmai la noi ar fi de folos să se înrădăcineze sentimentul intim, concepția despre necesitatea de a studia intens, îndelung, devotat, fără toane și plictiseală, o lucrare dramatică superioară.

Să ne fie îngăduit să vorbim mai jos despre unele stări din trecut — din acel trecut în teatru pe care, cu instabilitatea care ne caracterizează, sărind dintr-un geam în celălalt, am și început să-l găsim nu numai glorios, dar și perfect, propunîndu-ne să ne întoarcem cît mai curînd la ceea ce a fost.

Cred că pot afirma că, în genere, nu exista mai de mult la noi noțiunea studiului unei piese și nici nu i se simțea nevoia. Pentru mai multe motive.

Mai întîi, 95% din roluri erau sub posibilitățile interpreților, așa că ei luau cunoștință de ele la „prima vista". În genere, nu jucau decît piese în care ei găseau roluri care „să le vie ca o mănușă", pentru că publicul în asemenea roluri îi dorea. Îi vrea pe ei, pe interpreți — pe care-i iubea foarte mult — și aplauda mai ales cînd îi afla așa cum îi știa el din alte piese. Vrea să se desfete privindu-i la nesfîrșit pe scenă. În asemenea caz, tendința vedetei era „să aducă orice rol la ea", să se răsfețe în spectacol cît mai mult, jucîndu-se pe sine însăși. Asta, ani de zile... Cîteodată, 20 sau 30 de ani. Rareori, întoarsă din călătoria de vară din străinătate, vedeta își modifica ușor jocul, așa cum îl văzuse la creatorul rolului, cu care știa mai dinainte că seamănă mult, cum, de altfel, i-o spunea lumea întreagă. În asemenea condiții, studiul unei piese se reducea pentru regizor la facerea unei distribuții cu vedete și la preocuparea realizării unui decor senzațional. Unul dintre cei mai străluciți regizori dintre cele două războaie „n-a ținut", cred, niciodată o piesă mai mult de două săptămîni în lucru. În timpul acestor două săptămîni, interpreții principali își învățau rolurile acasă singuri — căci n-ar fi tolerat pentru nimic în lume să li se arate ceva în fața colegilor — iar el alerga pe la ateliere, ba și pe la magazinele din oraș, organizînd decorurile. Cum avea un gust extraordinar al decorației, cum călătorise fastuos și văzuse multe și cum, în genere, punea piese pe care le privise atent mai înainte în străinătate, cum aducea și note, premierele sale erau mai toate succese. Dacă-i mai rămînea timp liber, între alergăturile prin oraș și *ateliere, venea și la repetiție, unde în genere moțăia, căci se culca seara tîrziu. Așa că, despre ce „studiu" ar fi putut să fie vorba ?*

Erau, firește, și piesele clasice cu roluri vizate și visate ani de zile. Atunci, actorul care urmărea un asemenea rol, îl studia într-adevăr ani de zile, dar îl studia informîndu-se în particular, de unul singur, cum a fost el jucat în trecut, și alegîndu-și o variantă mai mult sau mai puțin cunoscută. Nu-l „studia" în nici un caz sub conducerea regizorului. Nu rareori, cînd actorul arăta și puțin dor de a vedea personal, regizorul triumfa ca musca la arat.

De altfel, prin tradiție și temperament, actorul în genere nici nu avea concepția studiului și nici nu s-ar fi priceput cum să studieze. Din vremurile cînd se dădea o premieră în fiece săptămînă, „învățarea" rolului era același lucru cu „memorizarea" rolului, împănat cu accente găsite la întîmplare, acasă. Repetițiile aveau de scop doar „să-i pună rolul pe limbă" și să învețe de la regie și de la colegi, care îi este locul în orice clipă pe podea, pe platou. „Eu ce fac în timp ce el vorbește ?" sau „Eu urc sau cobor ?", sau „Intru pe ușa asta sau pe cea din fund ?", ori „Se leagă (mișcarea) sau nu se leagă ?" ș.a.m.d.

În timp ce unii actori erau în scenă, ceilalți „dau șuete" în foaier, sau la bufet, dacă era bufet, își povesteau reciproc necazurile domestice ori își aranjau unele chestiuni personale pe la direcție, sau pe la casierie.

Cînd regizorul se încurca și nu-i arăta actorului „dacă urcă sau coboară" sau „ce face el cînd partenerul vorbește", era un adevărat scandal. (Dacă era un regizor novice, fiindcă de cei cu autoritate nu se lega nimeni.) Scandal era și cînd partenerul, în loc să-și turuie cu „dicțiune" rolul, îl „juca pe pauze". Faptul era considerat ca o „lucrătură", ca un act de dușmănie, fiindcă interpretul literalmente nu știa ce să facă în timpul în care vorbea celălalt. Rolul, după concepția lui, era făcut exclusiv din vorbe, doar din replicile lui și dacă nu izbutise pînă în cele din urmă să refuze să joace într-o piesă cu scene în care mai vorbeau mult și alții, ori dacă nu izbutise, ca vedetă, să taie din replicile partenerilor, sau să și le treacă la rolul său propriu (cum se întîmpla adesea, oricît ar părea de necrezut), atunci, făcea tot ce putea ca să dea piesa peste cap din răzbunare. Veneau piesele peste cap ca la moară. Pagubă prea mare nu era. Dacă din zece piese, din zece încercări, izbutea una singură, atunci și paguba artistică, și paguba morală, și cea materială erau acoperite cu prisosință. De pe urma unui succes, se putea vegeta ani de zile.

Dacă din vina regizorului, care nu studiase acasă și nu-și făcuse metodic un caiet de regie, așa cum își făcea de pildă înțeleptul P. Gusty, repetițiile se prelungeau mai mult de două săptămîni, numărul sporit de așa-zise repetiții nu era totuși de nici un folos pentru lucrarea dramatică. Pînă cînd nu simțea că piesa se apropie de premieră, pînă cînd nu vedea că direcția este hotărîtă s-o joace (căci asta nu era totdeauna sigur și s-au văzut destule piese scoase din repetiție), actorul tot nu încerca nici măcar să memorizeze rolul.

„— Ce s-aude, frate, cînd trece porcăria asta, că freacă scena de două luni ? M-am plictisit de-mi vine să-nebunesc de așa pisălogeală. Tărăgănarea asta e semn prost. Auzi, două luni !

— Trece vinerea viitoare...

— Cum ? Ceee ? De unde și pînă unde ? Asta-i scandal... Cum o să treacă vineri, dacă eu nici nu știu rolul... ? Speram că nu se mai joacă.

— S-au dat afișele la tipografie... Îți spun precis. Avem generale luni, marți și miercuri."

Pînă joi dimineață, pînă vineri rolul era amețit într-o viteză nebună, nopți întregi, acasă.

Erau şi excepţii ? Desigur, dar destul de rare. Mai ales cînd nu dispuneau de vedete, unii regizori puneau mult zel. Pe de altă parte, Paul Gusty avea reputaţia că orice s-ar fi întîmplat, nu dădea drumul unei piese care nu era gata. A devenit memorabil faptul că „a ţinut" trei luni în loc Puterea întunericului, *care a şi fost un foarte mare succes. La el, învăţau toţi rolurile, de ruşine... şi pe nesimţite făceau uneori şi creaţii. Paul Gusty a fost el însuşi un adevărat creator de actori, aşa cum am mai spus, dar fireşte, mai mult în comedie, unde mergeau şi înclinaţiile sale. Se pricepea la „tipuri" şi era neîntrecut la distribuţia rolurilor în comedii sau în piesele de ţinută intelectuală, ca, de pildă, în Shakespeare sau în piesele lui Ibsen. dar şi aci mai mult în cele care nu implicau roluri mari de dramă.*

Ceea ce rămîne este că, în genere, în trecut, regizorii şi interpreţii nu studiau piesele, actorilor nu le plăcea „să se întindă" repetiţiile, se enervau cînd vedeau că se face în fiece zi acelaşi lucru : „Urcă, acum coboară etc.", adică mai nimic. Începeau „să se plictisească" şi să saboteze cu îndîrjire piesa, înjurînd-o pe culoare şi în cabine. Oamenii, după cinci zile de repetiţie efectivă, îşi pierdeau răbdarea, se gîndeau la altceva, luptau pentru alte roluri.

*

Chiar aşa cum s-a repetat, fără prea mult cap şi după un sistem pe care nimeni nu-l cunoştea, în ultimii zece ani s-au făcut în teatrul romînesc progrese foarte mari în studiul rolurilor de compoziţie şi s-a realizat o varietate mai vie în jocul actorilor. N-are nici un sens să se arunce acum copilul odată cu apa murdară din băiţă. Trebuie să se studieze din nou, serios, sistemul lui Stanislavski şi să se scoată din el tot ceea ce e de scos. Se va descoperi abia atunci enorm de mult. Personal, am dorit încă de prin 1939 o şcoală de regie romînească, menită să completeze concepţiile regizorale ale lui Stanislavski cu o vedere mai ştiinţifică despre actele reflexe şi cu o depăşire a compoziţiei şi a atmosferei, o „regie concretă şi axiologică" *pentru rolurile net intelectuale, de excepţional temperament şi de mare intensitate dramatică. Timpul şi împrejurările nu mi-au îngăduit să lucrez aşa cum aş fi vrut. N-am găsit sprijinul şi înţelegerea necesară. Nu ştiu nici dacă voi mai avea măcar timpul să pun la punct volumul II :* Modalitatea artistică a teatrului, *în care sînt expuse principiile acestei regii concrete, axiologice, substanţiale, care vizează — ca să rămînem şi să dăm exemple din cadrul şcolii romîneşti — piese şi eroi, care dăinuie în volume, dar nu s-au jucat pînă azi :* Jocul ielelor, Act veneţian, Danton. *Nejucate, pentru că nici nu s-ar fi putut, şi nici nu s-ar putea juca fără o asemenea regie. care e fireşte deosebită de metoda şi tehnica sistemului Stanislavski.*

H. ZALIS

Nicolae Filimon — cronicar dramatic

Omul acesta, căruia nu i-au rămas străine nici un fel de preocupări artistice, a fost, pentru epoca sa, un îndrumător, în felul său, inimitabil. Funcţionar guvernamental şi publicist, horticultor amator şi comentator politic, cronicar muzical şi nuvelist, în fine, romancier de mare talent — cine-şi poate dori mai multe aptitudini, o mai certă polivalenţă ? Sfera lui de preocupări, poate unică printre contemporani, era şi mai largă, dacă alăturăm însuşirilor pomenite pe cea de cronicar teatral, despre care vom aminti acum. Filimon era într-adevăr o figură rinascentistă într-o perioadă de rapidă dezvoltare a culturii noastre. Neobosita lui trudă pe ogorul literelor romîneşti îmi pare ca o reţea de canale aplicate pe o suprafaţă imensă ; suprafaţa aceasta e însăşi cultura şi arta romînească într-un veac de afirmare a conştiinţei naţionale. Din sudoarea acestor strădanii se vor ivi mănoase recoltele viitorului. În fiecare bob rumen, în fiecare spic, vom regăsi ceva din avîntul primelor începuturi.

Un astfel de început a făcut Filimon şi în direcţia orientării tinerei mişcări teatrale romîneşti. Criteriul său de apreciere este realist şi descinde din sensul moral, adînc educativ, pe care Filimon îl atribuia genului dramatic ca parte integrantă a literaturii. Sub acest raport, comuniunea de idei şi de atitudini îl apropie de fruntaşii revoluţiei paşoptiste. Din aceeaşi familie spirituală cu Boliac, I. Ghica, C. A. Rosetti, Kogălniceanu, Alecsandri, Ionescu de la Brad, Filimon n-a încetat să proclame, prin sensul întregii sale activităţi, rostul social al artei, aptitudinea ei de a deştepta în oameni setea de justiţie, libertate şi adevăr.

Era o vreme cînd disoluţia boierimii, a aristocraţiei feudale se împletea cu afirmarea tot mai decisă a noii clase de îmbogăţiţi : burghezia. Epoca e de tranziţie şi nu de cotitură.

De bună seamă că teatrul într-un asemenea climat trebuie să joace un rol dintre cele mai eficiente. Cu bun simţ, el îşi va judeca epoca în adevărata ei lumină şi va scoate la iveală, în special, defectele oamenilor. Va fi o oglindă pentru fizionomia lor morală. Hotărît lucru, asemenea obiective nu erau prea uşor de atins, cu atît mai mult cu cît un astfel de teatru nu putea să treacă nepăsător peste critica aşezărilor prost întocmite şi a moravurilor decăzute, nu putea să nu rostească adevăruri neplăcute exploatatorilor.

Într-o scrisoare mai veche, adresată prin 1840 unui prieten, Vasile Alecsandri exprimase limpede *necesitatea* socială a unui asemenea teatru născut din avîntul unor conştiinţe progresiste. „Fiindcă la noi — spunea V. Alecsandri — nu posedăm încă libertatea tribunei, nici arma zilnică a jurnalismului, am proiectat să-mi fac din teatru un organ spre biciuirea moravurilor rele şi a ridicolelor societăţii noastre." După înăbuşirea revoluţiei burghezo-democratice de la 1848, Alecsandri rămîne credincios acestui ideal: „Fac piese de teatru în care spun o mulţime de ocări celor care le merită şi ele plac publicului. Teatrul e singura tribună ce ne-a rămas şi profit de dînsa pentru a întreţine unele simţăminte pe care stăpînirea caută să le sugrume. Lucrul acesta reuşeşte mai bine decît jurnalismul. Jurnalele sînt citite, dar la reprezentaţii vine lumea şi capătă idei. Asta e lucru mare".

Alecsandri avea dreptate. Acesta era şi punctul de vedere al lui Filimon, pentru care teatrul nu avea raţiune de a fi dacă nu răspundea acestui comandament al timpului: dezvăluirea minciunii şi a silniciei odată cu strigătul de libertate şi justiţie socială.

Lui Filimon, i-a rămas întotdeauna străin conceptul schopenhauerian, potrivit căruia mesajul artei trebuie să fie asocial şi atemporal. Nu în nepăsare, în neutralism transcedental îşi află arta temeiurile ei, ci în redarea adevărului istoric şi psihologic, născut din ciocnirea unor caractere, cu elanuri şi căderi, cu pasiuni şi interese concrete, determinate. În afara acestui adevăr, arta se veştejeşte şi se usucă ca o floare smulsă din pămîntul ce o hrănea, fără putinţa de a mai transmite senzaţia vitalităţii, imaginea autentică a vieţii obiective.

Scriind despre un vodevil, *Prăpăstiile Bucureştilor* de Matei Millo, Filimon raportează personajele la modelele lor din realitate. Cînd asemenea modele există, dar în piesă ele au fost deformate, criticul desface mecanismul eroilor şi le dovedeşte lipsa de logică interioară, ori pur şi simplu natura artificioasă. Filimon împărtăşeşte ideea că un text dramatic poate fi util socialmente nu numai dacă e bine scris, izbutit artisticeşte, ci şi dacă atacă o instituţie sau o idee retrogradă, dacă dărîmă o superstiţie şi minează un privilegiu.

Teatrul nu este numai mistrie, dar şi dinamită.

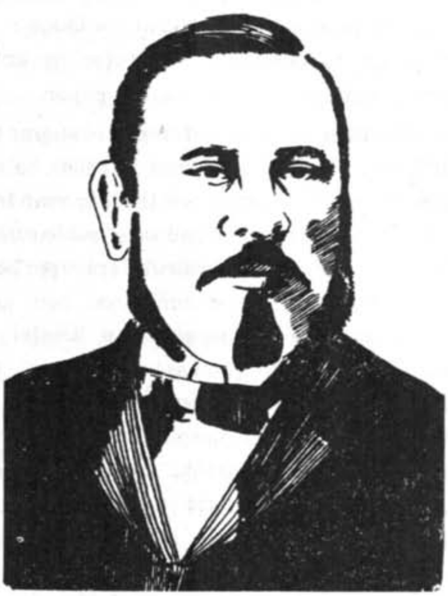
Privită din acest punct de vedere, critica lui Filimon se asociază cu tendinţa de promovare a specificului naţional, pentru care militează neabătut criticul.

Tunsul Haiducul, vodevil de S. Mihalescu, ar permite după titlu să aducă în scenă crîmpeie din viaţa cunoscutului haiduc. Practic, nu se întîmplă aşa. Autorul a făcut o adaptare după o dramatizare franţuzească şi Tunsul Haiducul poate fi un Capitaine Bayard sau, în sfîrşit, un pirat ca Bougainville, dar de loc haiduc romîn care a luat calea codrului pentru raţiuni foarte precise, strict sociale, nu dintr-un capriciu de-a dormi cumva în aer liber, în mijlocul naturii pitoreşti şi ospitaliere. Filimon conchide că teatrul e chemat să se inspire din specificul naţional, altminteri nu va „deştepta în inima romînului sentimentul patriotismului, al gloriei şi virtuţilor străbune". („Ţăranul romîn" nr. 9 din 7 ianuarie 1862.)

Haiducia este o expresie a revoltei populare şi, scoasă arbitrar din cadrul istoric ce a produs-o, e ca o plantă de la tropice, mutată la Polul Nord. Începe prin a părea exotică şi sfîrşeşte în deplina indiferenţă a celui ce o contemplă. Evident, Filimon condamnă în numele menirii sociale a artei asemenea exerciţii diletante.

Cînd realitatea nu e înţeleasă de dramaturg, iar la rîndul său acesta îl face şi pe spectatori să o înţeleagă deformat, Filimon critică autorul şi îi reproşează fără reticenţe opacitatea viziunii. Astfel stau lucrurile cu drama *Lipitorile satului* de V. Alecsandri. („Ţăranul romîn", nr. 3 din 26 noiembrie 1861.)

Criticul observă simplu, fără afectare savantă, că intriga lasă de dorit, iar canavaua piesei este exterioară temei propuse, e „străină". Cu toată dorinţa de a putea consemna îmbogăţirea repertoriului naţional, Filimon dezaprobă orientarea ideologică a piesei. Cu piese care limitează în spirit şovin lipitorile satului la cîţiva străini, scoţind din culpă boierimea autohtonă, nu se poate realiza un repertoriu compus din piese de „concepţiune adevărat romînă", singurul mijloc, după cum spunea Filimon, capabil să dea un relief mai mare literaturii noastre dramatice. Cronicarul subliniază faptul că în această piesă dramaturgul a privit problema mizeriei ţăranilor de pe o poziţie de clasă, limitată ca orizont. Într-alt foileton din „Ţăranul romîn", la începutul lui ianuarie 1862, cronicarul notează „...precum s-a reprezentat la noi *(Don Juan* — n.n.) n-a împlinit decît partea cea mai puţin insemnată din sacra misiune a teatrului, adică a delectat publicul, fără să graveze în inima lui oroarea în contra viciului ; mai adaug iarăşi că spre a reprezenta la noi piesele clasice, trebuie ca artiştii noştri să cunoască arta dramatică în toată întinderea ei, să aibă idei solide despre tradiţiunea fiecărei şcoale în parte, despre etnografie şi mai cu seamă despre viaţa intimă şi manierele particulare ale eroilor ce-i va reprezenta". Cronicarul încheie această pledoarie pentru un teatru realist, cerind crearea unui repertoriu permanent — condiţie de bază a dezvoltării dramaturgiei naţionale în spiritul oglindirii veridice a adevărului vieţii. Nu pierdem prilejul de a aminti, cu cuvintele cronicarului, relaţia pe care acesta o stabilea îndreptăţit între ideea unui repertoriu cu piese originale romîneşti şi autenticitatea tipurilor reprezentate, reliefarea pe plan caracterologic a specificului naţional.



Desigur că asemenea obiective nu puteau fi atinse decît prin conlucrarea autorilor cu oamenii de teatru. Astfel, într-alt articol, Filimon, discutind stagiunea ce se deschide, îi cerea lui Millo, sub a cărui direcţie activa Teatrul Naţional, să dea interpretării pieselor „forme mai estetice, mai fidele adevărului, artei dramatice şi bunului simţ". („Ţăranul romîn", nr. 26 din 6 septembrie 1862.)

Preocuparea pentru atingerea unui nivel artistic înalt al reprezentării scenice nu a stins în Filimon niciodată grija pentru etica artistului, pentru ţinuta sa morală. Mercantilismul a fost dat nu o dată în vileag, iar Matei Millo a fost din această cauză dezavuat cu toată fermitatea pentru concesiile făcute în vederea obţinerii unor reţete care, drept preţ, cereau mai totdeauna dureroase abdicări estetice în favoarea gustului dubios al protipendadei. Unde duceau programele păgubitoare de acest fel o spune însuşi Filimon într-un articol despre rosturile şi perspectivele primei noastre scene. „De cîtva timp, avem durerea de a vedea cum se veştejeşte din zi în zi teatrul naţional sub înrîurirea omorîtoare a spiritului de speculaţiune ce bate din partea direcţiunei". Şi mai departe : „În locul pieselor care formează gustul, luminează mintea, avem numai piese de cele cu mare spectacol, cu trăsnete şi fulgere, cu focuri bengalice şi sperietori, cu draci care trag tutun în ciubuce de antin şi cu imanele de chihlimbar şi cu cîte alte momele inventate pentru a ademeni pe nătingi şi a-i face ca să dee bani spre a le vedea". („Ţăranul romîn", nr. 36 din 25 noiembrie 1862.)

Precum se vede, maculatura dramatică era taxată sever. Filimon a făcut şi pe această cale un mare serviciu literaturii noastre, supraveghiindu-i creşterea prin îndepărtarea toxinelor de arborele ei sănătos şi tînăr. Dovedindu-se intolerant pentru tot ce era pseudoliteratură, Filimon a contribuit într-o perioadă de formaţie şi de dibuire, de încercări infructuoase şi de experienţe, la formarea gustului artistic al publicului. Pentru asta, nu-i putem fi decît recunoscători astăzi.

Totdeauna, în epocile ei de creştere, literatura a avut nevoie de un serviciu de salubritate — iar Bielinski adăuga : şi de corecţie. Filimon a fost în acest sens o întreagă şi complexă instituţie în acţiune, mereu energic, pasionat, devotat artei realiste, îndrăgite şi legate de popor.

Misiunea sa şi-o defineşte el singur într-un articol programatic, apărut în „Naţionalul" (nr. 99 din 20 noiembrie 1858). „Criticul, fie teatral sau de orice altă specialitate — mărturiseşte Filimon — trebuie mai întîi de toate să fie bine iniţiat în specialitatea sa, să studieze cu profunditate subiectul ce voieşte a critica, şi în expunerea criticei ce va face să arate adevărul fără parţialitate sau pasiune, căci altfel el devine poate şi fără voia lui, un calomniator sau un adulator." Cu alt prilej, cronicarul relevă ca o preocupare de căpetenie a breslei necesitatea relevării specificităţii artistice, de viziune şi de gen, a mesajului scrierii dramatice : „Jurnalistul teatral cată să lupte neîncetat... şi mai cu seamă în contra şarlataniei acreditate şi prezumţioase care sfişie partiturile muzicale, ...schimbă titlul pieselor şi escamotează operele teatrale, cu înţelesul lor caracteristic..." („Ţăranul romîn", nr. 14 din 11 februarie 1862.)

Înalta accepţie dată noţiunii de artă se asociază la Filimon cu acea calitate a frumosului autentic de a îndemna la reflecţii, de a lărgi orizontul spiritual al oamenilor. Cînd observă : „Un lucru n-am făcut şi era de mare trebuinţă a-l face ; opera italiană la noi, ca pretutindeni, formează un teatru de lux care se frecventează de oameni avuţi ce pot şi trebuie a-şi plăti plăcerile lor ; de aceea credem că ar fi mai bine ca subvenţia ce se dă acestui teatru să se dea celui Naţional şi pe dînsul să-l fi luat guvernul sub tutela sa, căci de la dînsul naţiunea întreagă aşteaptă mult din toate punctele de vedere", subliniază tocmai aptitudinea artei naţionale, cultivate în mase largi, de a sluji societatea în aspiraţia către progres. Acesta e punctul de vedere al criticului şi el nu oboseşte să releve de fiecare dată, cu o anume ostentaţie, perfect justificată într-o perioadă de căutări şi pionierat, finalitatea artei, caracterul ei umanist, capabil să ne îmbogăţească moral şi să ne înalţe prin cunoaştere. Discutînd operele *Nabucodonosor* şi *Rigoletto*, Filimon profită de prilej pentru a evidenţia valoarea unei pagini „în care pateticul şi imitaţiunea pasiunilor prin muzică sînt împinse pînă la un mare grad de elevaţiune", dar şi mediocritatea relativă a altora, ce-l supără prin absenţa sau superficialitatea gîndirii muzicale : „Restul este compus în mare parte din melodii capabile de a încînta numai pe auditorii ce le ascultă cu urechea, deară nu şi pe cei ce caută în muzică distracţiunea spiritului". („Independentul", nr. 4 din 6 octombrie 1861.)

Aceeaşi concepţie realistă o găsim şi în analizele sale dramatice. Autenticitatea personajelor nu poate fi scoasă decît din studiul realităţilor înconjurătoare. Numai în asemenea împrejurări, eroii exprimă căutările contemporaneităţii. În transfigurarea artistică durabilă, regăsim judecata lucidă, pătrunzătoare a scriitorului şi noi o putem revendica în măsura în care actele eroilor ni se adresează şi nouă, ne instruiesc prin experienţele, căderile şi înălţările lor. În acest spirit, care nu este unul moralizator în sens îngust didactic, plicticos, apreciază Filimon utilitatea reprezentării vodevilului lui Millo, *Prăpăstiile Bucureştilor :* „Privită din punctul de vedere al moralei şi al instrucţiunei, piesa aceasta conţine în sine şi bine şi reu.

Ne indeamnă la o alegere". Iată folosul. „Falsul patriot, femeia depravată, jucătoriul de cărţi, parvenitul rădicat pe ruinele protectorului seu, în fine comersantul și cămătariul care minează societatea printr-un comerţ mai puţin onest decit al tilharilor de păduri, găsesc în această piesă un spectacol magic în care se reflectează toate crimele lor". (Ţăranul romîn", nr. 1 din 12 decembrie 1861.) Tendinţa morală a vodevilului este de indată luată în dezbatere. Firescul cu care se mişcă în scenă personajele, strălucirea dialogului nu-l mulţumesc pe cronicar decit în măsura în care substanţa textului dramatic se revelă ca „o oglindă a vremii", cu ceea ce „agită, e arzător" pentru umanitate. Fără a avea aerul că ţine să reamintească ceea ce au spus alţii inaintea lui, Filimon reactualizează prin fiecare notaţie a sa, vorba de duh a unui ilustru scriitor răzvrătit şi amar în ironie, Voltaire: „Venim la teatru ca spectatori, dar e bine să plecăm mîndri în primul rind că sintem oameni".

Fidelitatea faţă de adevărul artistic, faţă de transfigurarea datelor obiective, extrase din observaţia vieţii, este reclamată de critic ca un dat fundamental, de însemnătate vitală, pentru veracitatea oricărei interpretări. Abaterile sint sancţionate drastic, intrucit arta implicind selecţie işi primejduieşte înrîurirea socială prin abdicarea de la adevărul istoric şi psihologic, singurul izvor viu de autentică emoţie artistică, generator de confruntări şi primeniri morale. Cind in *Il barbiere di Siviglia* („Naţionalul", nr. 98 din 11 decembrie 1860) aria „La calunnia", cintată de Don Basilio, e interpretată de signor Ascanio cu „gesturi manierate şi o mulţime de mişcări silite şi contrarii bunului simţ", Filimon denunţă în rigiditatea interpretării absenţa nuanţelor convingătoare, fireşti, reclamate de jocul de scenă al rolului. Principiul de a cere actorului libertate nestingherită în mişcări nu ţinteşte numai la observarea ţinutei exterioare. El pune în lumină cerinţa, de fapt mult mai preţioasă, a intuirii şi reprezentării notei fundamentale, individualizante, a ceea ce constituie personalitatea lăuntrică a personajului întruchipat. Cind e vorba de o eroină romantică, senzuală, pătimaşă, Filimon reproşează cîntăreţei că vocea ei are „mai mult mecanismul unui instrument decit pasiunea sufletului", dar remarcă încintat un joc de scenă plin de naturaleţe, care îmbină însuşirile vocale cu gesticularea expresivă şi cu dicţiunea liberă şi graţioasă în recitative. („Naţionalul", nr. 12 din 16 ianuarie 1859.) În schimb, chiar cînd e vorba de o solistă cu reputaţie ca demoazela Gianfredi, el nu ezită să-i critice jocul din *Lucrezia Borgia* de Donizetti. („Naţionalul", nr. 2, ianuarie 1858.) „Lucrezia nu e un temperament sanguinar. Făptura ii e pătrunsă de amorul matern pentru Gennaro". Prin urmare, d-ra Gianfredi trebuie să dovedească „mai multă simţibilitate către Gennaro". Cind se ignoră această particularitate emotivă a alcătuirii ei interioare, rezultatul e mediocru.

Preocuparea criticului pentru realismul interpretării nu poate fi desprinsă de aceea pentru autenticitatea decorului şi a costumaţiei. Principiul de la care pleacă cronicarul este că atit decorul, cit şi costumaţia nu trebuie să întunece ideea transmisă de textul dramatic, ci să-l servească prin sugestie plastică. Caracterul excesiv de opulent, fastuos cu risipă, al unor decoruri este condamnat. Lumea nu vine la teatru pentru „exibiţii ornamentale" sau pentru „capriţiul vestimentar" al vreunui croitor. Atit decorul, cit şi costumaţia colaborează sau ar trebui să colaboreze, potrivit părerii lui Filimon, la „esactitatea desemnării caracterelor". De aceea, el deplinge cu prilejul vizionării unui spectacol la teatrul italian, costumaţia anacronică și eterogenă: „Am văzut cu destulă surpriză decorațiuni de stil gotic german, acolo unde urma să domine stilul roman din sec. XV —, pe spaniolii din opera *Il Trovatore* i-am văzut îmbrăcați în costume italiene din mediul ev, iar pe italienii din timpul pontificelui Alessandro Borgia investmîntați cu uniforma de arlechini". Aceeași lipsă de autenticitate o semnalează în *Jianul*, în portul național al Eufrosinei Popescu, care apare ca „o tînără imposibilă cel puțin pentru țeara noastră". („Țăranul romîn", nr. 6, 17 dec. 1861.) De aceea, criticul recomandă oamenilor de teatru „a lua dintre costumele etnografice pe acelea care reprezintă mai bine obiceiul de investmîntare național și pot mai lesne să încînte imaginațiunea publicului". („Țăranul romîn", nr. 9, 7 ianuarie 1862.)

*

Din tot ce s-a scris despre Filimon ca om de teatru, am aflat că a fost un pregătit deschizător de drumuri. Adevărat, dar incomplet! A fost, pe drumul unei arte ce se înfiripa, un înaintaș la noi, dar mă grăbesc să adaug: și un rafinat. Fuzionau într-însul inteligența unui profesionist exigent, cu dăruirea generoasă și clarvăzătoare a unui mare iubitor de artă și frumos.

FLORIN TORNEA

Romantism la alegere...

Spectacolul *Romanticii* de la Teatrul Tineretului şi piesa cu acelaşi titlu a cuplului Petru Dumitriu-Sonia Filip au fost tratate, cel puţin pînă acum cînd scriem aceste rînduri, cu unanimă severitate de critica noastră teatrală. Această severitate însă îşi conturează liniile cu nuanţe variind vizibil de la pornirea aprig reprobativă a unora, pînă la formula candidă „nu ştiu, n-am văzut" a altora, mai puţin dispuşi la afirmaţii peremptorii — deci, poate hazardate — ori mai puţin dibaci în judecăţi nici calde, nici reci (sau şi calde şi reci), deci echivoce... Dar nu e mai puţin adevărat că această severitate, indiferent de formulele în care se exprimă, demonstrează împotriva *Romanticilor* (piesa şi spectacolul) o semnificativă şi generală luare de poziţie, faţă de caracterul, să-l socotim deocamdată, la suprafaţă, amorfic, în care şi autorii şi, vrînd-nevrînd, directorul de scenă şi protagoniştii au ridicat, dezbătut, dezlegat şi servit una dintre cele mai actuale şi mai de seamă probleme de viaţă ale tineretului nostru.

Problema aceasta nu e o simplă chestiune de stil, de comportament, o chestiune de circumstanţă, de acomodare; ci una de integrare participativă la viaţă, o chestiune de pătrundere substanţial etică a perspectivelor vieţii proprii şi a ambianţei de viaţă în care te afli la începutul carierei tale de om al zilelor noastre; e o chestiune de răspundere şi de afirmare a ta, într-o misiune istorică, revoluţionară, care, împlinind-o, te realizează pe tine însuţi. Această misiune e adînc şi tulburător romantică. Deoarece înţelesul adînc al romantismului acesta este : a cuceri viaţa, a da sens vieţii, a te integra în acest sens al vieţii, a face din viaţă şi din sensul ei, o cauză a propriilor tale elanuri şi visuri. Acest înţeles a fost dintotdeauna dat romantismului. Ceea ce părea cîndva evaziune — se spunea: romantică — din viaţă era în realitate zbor spre atingerea şi trăirea în sensurile ei mari, visate, dar — pe atunci — neîntîlnite aievea. Distincţia între ieri şi azi, pe tărîmul acestui concept al romantismului, e cantitativă. Azi sîntem mai aproape de viaţa pe care romanticul de ieri o visa numai. Azi o avem lîngă noi, germinîndu-ne şi, deopotrivă, chemîndu-ne s-o naştem şi să trăim în numele şi spre înălţarea ei. Altă distincţie derutează şi primejduieşte.

A înţelege de pildă problema romantismului, cum o face N. Massim (directorul de scenă al spectacolului), ca pe o „întrebare etern umană" (pînă la urmă de esenţă mărunt individualistă), ce se abate ciclic — din generaţie în generaţie — asupra omului şi se rezolvă de la generaţie la generaţie, ca o „ghicitoare" (sic! vezi articolul „Iată ce vrem să-ţi spunem" de N. Massim în caietul-program la spectacol), pe calea unei opţiuni reci între mai multe soluţii simultan propuse şi succesiv încercate, inseamnă a risca un intreit păcat: de concepţie, de artă, de simţ cetăţenesc. (E adevărat că dornic a valorifica in litera şi in spiritul lui, textul propus de Petru Dumitriu şi Sonia Filip, regizorul N. Massim a înţeles şi a pus in scenă textul, după voia şi după indemnul autorilor piesei. Păcatul nu e aşadar indivizibil.)

În ce priveşte concepţia, *Romanticii* ne oferă in adevăr, in felurite maniere — declarative şi plastice — o seamă de accepţii date romantismului. Le înşirăm in ordinea enunţării şi susţinerii lor in piesă.

Intii: romantismul mătuşei Luiza — senil paseist, dispus la melancolia romanţelor de inimă albastră, alimentat de satisfacţiile gratuite ale lecturilor neocavalereşti din anumite romane de alcov şi din coloanele senzaţional-mondene ale presei de altădată — inclină spre dubla confuzie cu romanţiosul şi romanescul.

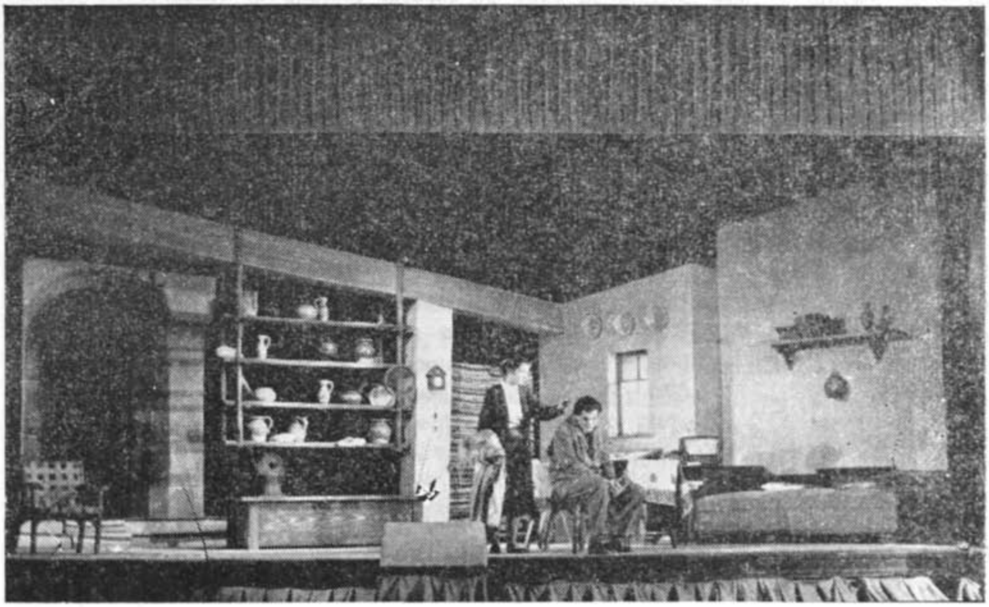
În al doilea rind: romantismul lui Daniel Cristian nihilistul — prea suspect in această atitudine de bravadă in faţa vieţii, pentru a nu ascunde in dosul unei poze cinice a „dezinteresului" absolut faţă de orice, a dorului de „libertate şi dreptate absolută", nu o simplă neînţelegere şi neaderenţă la disciplina etică a vieţii de azi, nici poate o structură intim refractară ei, ci o precisă şi calculată pornire duşmănoasă impotrivă-i. Croit pe măsura aparentă a unui „Jean de la lune" al tenebrelor, Daniel Cristian profesează un aşa-zis romantism al fantasmelor şi ostentaţiei lunatice, al unor claustrări din viaţă, ce se vor mirifice, dar care, in realitate, se complac ca in nişte elemente propice, in abjecţie şi imund. Familia de idei a lui Daniel se imbogăţeşte cu categoria umană a unui Popescu-Christos, cintăreţul alcoolizării lui dumnezeu, şi a unui Georgică, moşier declasat, care configurează — mişcat şi el de aburii beţiei — inlăuntrul romantismului insular al lui Daniel, o nuanţă suplimentară: „adevărata libertate e moartea... să aruncăm totul in aer, să crape toţi cu dv. in cap..." Această nuanţă se explică numai prin raportarea la o fostă stare socială, de care mai amintesc doar monoclul, aroganţa furioasă şi regretul unei copilării petrecute cindva in ambianţa dulce a siestelor estivale la conac, sieste legănate de melopeea ţiriitului de greieri şi a glasului vătuit al slugilor de la curte... Nici Verlaine, nici Rimbaud, atit de familiari lui Daniel, nu pot, bineinţeles, să fie patronii unui asemenea romantism care, iarăşi, printr-o nefericită confuzie, ne este oferit ca atare.

În al treilea rind, Andrei Ionescu e, impreună cu gazetarul hamletizant Eugen, reprezentantul accepţiei pe care am numi-o luminoasă şi sănătoasă a romantismului. Andrei vede romantism pretutindeni; numai că, după cum afirmă el, acest romantism nu se afişează, „e ascuns"; el dă vieţii o varietate care o face să apară „uneori splendidă, alteori cu necazuri, adesea grea, intotdeauna adevărată". E romantismul construirii vieţii, construit el insuşi pe increderea in viaţă, pe trăirea ei intensă, pasionată. E romantismul realităţilor şi perspectivelor socialiste, in care te realizezi ca om, luptind, muncind, iubind. Din cele spuse de Andrei — nu şi din cele făptuite — şi din cele spuse mai apoi de enciclopedistul Eugen — nici acestea confirmate de fapte, ci numai de coincidenţe —, romantismul acesta este insă mai degrabă romantismul vieţii văzute in roz, uşor pretabil la o a treia confuzie, cu viziunea idilistă a realităţilor. De aceea, poate, limitat la enunţări, Andrei nu izbuteşte să ciuntească nici cu vorba şi mai puţin cu fapta (ci numai cu sprijinul prea evident al autorilor), virful nihilist al acului cu care Daniel se angajează, intr-un schimb de replici, să spargă „balonul de săpun" al afirmaţiilor rivalului său la inima Marinei Şerbu.

Aceste, cel puţin trei, accepţii diferite date romantismului sint mişcate ca intr-o competiţie axiologică de către autorii *Romanticilor*. Aşa aşezate, pe acelaşi plan discursiv, lăsind doar ca infăţişarea fizică şi vestimentară a acelora ce le animă pe scenă, grima sau grimasa lor, accentul lor impins spre caricare sau patos să le valorifice —, cele trei moduri romantice sînt oferite drept tot atîtea soluții dezorientării pe care o încearcă eroina Marina Șerbu.

Nu discutăm dacă eroina apăsată de cenușiul și searbădul vieții, pe care a năpădit-o pînă la obsesie mucedul și lipsa de rost a lumii, poate fi o eroină a zilelor noastre, la noi. A ne opri la chestiunea aceasta ar însemna să descoperim un viciu inițial, anihilant, întregii țesături dramatice pe care o discutăm. Ar însemna să învinovățim pe autorii *Romanticilor* că au pornit să dezbată o falsă problemă și că au tras astfel din ea concluzii lipsite de interes, dacă nu de sens. Primim de aceea ca bună premisa. Marina Șerbu, studentă și fiică de oameni cumsecade (mama ei e medic), se pomenește la finele studiilor sale, desprinsă de momentul istoric și social în care a crescut și a fost educată, străină de orice înrîurire pe care ar fi putut-o încerca în contact cu realitățile contemporane. Viața de universitate, profesorii pe care îi audiază, colegii pe care îi are zi de zi alături, problemele pe care acești colegi — unii activiști în U.T.M., alții membri de partid — le agită între ei, strada cu preocupările și gîndurile omului de rînd, munca și îndeletnicirile mamei la spital, toate acestea se petrec în afara ei, nu o ating în nici un fel. Marina Șerbu a ajuns la vîrsta marilor întrebări despre rosturile lumii și ale vieții, fără nici un fel de, cum se zice, fond aperceptiv. Cugetul ei, golit de orice orizont, dar dornic să se împlinească în vreun fel, se lasă de aceea sedus rînd pe rînd și de-a valma de cele trei soluții romantice ce-i vin în întîmpinare, și tot rînd pe rînd sau de-a valma, aceste soluții se dovedesc ineficiente. Marina Șerbu rămîne pînă la sfîrșit stăpîna propriei sale hotărîri, aceea de a-și sfîrși studiile și de a se închina profesiunii sale, cu sufletul coclit, străbătut de ceea ce se numea în miezul secolului trecut *vague à l'âme*... Nu ne întrebăm, nici la acest final, în ce măsură, cu disponibilitățile sufletești de care dă dovadă, Marina Șerbu ar putea nu numai să se închine, dar și să slujească realmente viitoarea ei profesiune de învățătoare... În orice caz, acest *vague à l'âme* pare a nu fi înțeles de nimeni din jurul ei, decît de mătușa Luiza. Mama eroinei,

Scenă din actul II



Mircea Anghelescu (Daniel Cristian) şi Doina Tuţescu (Marina) într-o scenă din actul III

medic, socoate că poate risipi stările de goliciune şi anxietate ale fiicei, prin cercetarea pulsului, a greutăţii limbii, printr-un phenacod... Daniel Cristian, amicul ei — şi, mai mult decît amicul ei, iubitul ei, pînă la ţişnirea în scenă a lui Andrei — nu-i satisface dorul de plenitudine sufletească cu visările lui lunatice şi cinice. Andrei, care în piesă cade ca o lovitură de teatru, iar în inima ei, ca o lovitură de trăsnet, nu izbuteşte nici el mai mult, cu toată lumea nouă pe care ţine s-o reprezinte şi făgăduieşte să i-o arate. El o va lăsa şi mai săracă şi mai dezamăgită, pe planul aspiraţiilor ei spre realizare. (Ceea ce se întîmplă în finalul piesei — dulcea împăcare — e happy-end, şi nu discutăm.) Singură mătuşa Luiza, acest ridicol personaj de culoare mai mult decît de conţinut, apasă pe un buton valabil în toată problematica Marinei : „Din ce vrei să plîngă o fată la 23 de ani ?“ Toată risipa de paradoxe, de ispite, de insinuări, de argutii, de invective şi exclamaţii patetice, emise în legătură cu necesitatea romantismului în viaţă şi pe care o vedem revărsată de-a lungul celor şase tablouri din *Romanticii*, se reduce, în fapt, la o oarecare nelinişte adolescentină, căreia i se dau proporţii. Marina e în pragul iubirii ; doreşte să iubească ; sfîrşeşte prin a iubi. Aceasta e toată problema ei. E gata să se căsătorească cu Daniel în momentul în care apare Andrei. Efectele acelui fenomen pe care Casanova, dacă nu mă-nşel, îl numea *fulmen d'amore*, sînt surprinzătoare : Marina uită de mirajul vorbelor şi fanteziei lui Daniel, de „insula“ lui ; Andrei se uită pe sine şi — jumătate de oră după ce o cunoaşte, din întîmplare, pe Marina — lasă cortina să cadă pe sărutul prelung al viitoarei lor comuniuni. (Ibrăileanu reproşa lui Mihail Sorbul o scenă asemănătoare, ca lipsită de simţul şi de logica realităţilor — deşi era vorba, în cazul lui Sorbul, de o Tofană, patologic dispusă la agresivităţi erotice, şi de un Rudy, experient călător prin inimile fragile şi primitoare ale femeilor. Ceea ce însă nu e nici pe departe cazul Marina-Andrei. Dar această obiecţie e numai parantetică.) Legătura de dragoste între Marina şi Andrei e o legătură, din păcate, „confortabilă“ numai pentru unul din parteneri (pentru Andrei). Împrejurarea aceasta — fireşte, nu fără consideraţii care stau în picioare, privind caracterul şi moralitatea soţului ei — o determină pe Marina să rupă temporar (ne-am închipuit, la vreme) legătura cu soţul ei şi să încerce — într-o echivocă ipostază, în patul lui Daniel — „insula“ acestuia... Marina va părăsi însă foarte curînd şi „insula“. Actul ei firesc — întoarcerea acasă ; hotărîrea ei firească — afundarea în studii pentru a se crea pe sine utilă societăţii cresc însă pe solul aceleiaşi obsesii : dragostea. Andrei e statornic în inima ei. Plecarea de lîngă dînsul (deşi se petrece după intempestiva vizită a lui Daniel în orizontul industrial unde ea se mutase, căsătorită) nu a fost părăsire ci, dimpotrivă — dacă ne gîndim la lecţia parabolică a bătrînei Erzsi néni — o zgîlţîire adusă confortului revoltător în care se complăcuse, iubind, Andrei; o chemare adresată acestuia la reciprocitate în dragoste. Cariera pedagogică, căreia i se consacră Marina, e o consecinţă salutară, dar indirectă şi în orice caz periferică în dezlegarea problemei sufletești a Marinei, dezlegare vădit vodevilescă, în pofida căderii melodramatice în genunchi a soțului spășit...

Numai că, iată, problema dragostei — problema de substanță a piesei pe care o discutăm — e cu totul altceva decît problema romantismului. Cine și ce e romantic în toată această piesă ? Răspunsul rămîne în aer pentru că, ne dăm seama, nici o problemă reală, în toată osatura dramatică a piesei, nu-l cerea. E ceea ce ne face să credem că însuși titlul — *Romanticii* — dacă nu ascunde o enigmă, ascunde poate un fond amuzat de ironică luare în bloc sau de repudiere în bloc a romantismului, în toate accepțiile, cu toate confuziile semnalate și întîlnite în piesă. E limpede, dincolo de orice presupuneri, că tema inițială — repetăm de mare însemnătate și actualitate — a rămas chircită la un pretext, întins discursiv pe cele șase tablouri ale piesei și frustată de liniile precise ale unui conflict de viață, vrednic de ea. De aci, pentru compensare, oscilarea autorilor — și, datorită lor, a directorului de scenă — între extremele genului și manierelor dramatice. Comedia de toate gradele și nuanțele — de la farsa grotescă pînă la vodevilul de salon, trecînd cu ușurință prin forme ale vulgarității care ating trivialul caracteristic unui înmormîntat teatru de revistă, astăzi cu greu imaginabil pe o scenă de estradă sau de circ — își dă mîna cu obosita dramă tezistă și lacrimogenă, cu tehnica stîngace a intrărilor și ieșirilor operetistice din scenă etc. etc.

Mircea Anghelescu (Daniel Cristian), N. Motoc (George) și Florin Vasiliu (Poetul boem) într-o scenă din actul III

Necristalizată tema, nesurprins filonul unui conflict care să poată susține o dramă propriu-zisă, rezolvarea amorfică a acțiunilor prin minuirea contrastelor era de neocolit, cum de neocolit, pentru susținerea teatrală a acestor acțiuni și a personajelor care mai mult au de debitat decît de trăit, mai mult de ilustrat decît de reprezentat, era încărcarea scenei cu ispite de efect, de a doua mînă, exterioare și fabulei — cîtă este — a piesei, străine — oricum — și izvoarelor emoționale autentic artistice. Nu e desigur lipsit de semnificație faptul că, la asemenea încărcare a scenei, au colaborat unii actori cu autorii textului. Nu ne întrebăm în ce măsură era util (cărei demonstrații ?) acel duo sportiv Kiki și Johny (care nu putea în nici un caz face parte nici măcar din familia de gîndire a lui Daniel) în piesa închinată romanticilor noștri de azi. Nu întrebăm nici în ce măsură etalarea bogată a limbajului argotic în care se complac aceștia e de natură să aibă forța satirică, fără îndoială dorită de autori. Dar ne întrebăm ce adaos folositor (eventualei demonstrații satirice) puteau aduce pe scenă Ion Ciprian și Ion Cosma cu cîntecul lor despre florile care „e copii de pom" ? Nu întrebăm unde ar fi putut duce dezgustul poetului Daniel față de propria lui familie de convingeri (în clipa cînd o are pe Marina la el în „insulă"), reabilitarea sa ca om ? în ochii cui ? Dar întrebăm ce rost are numărul clovnesc-acrobatic pe care comparșii lui Daniel îl exersează. Nu cumva pentru a îndoi confuzia ce planează în jurul convingerilor lor net dușmănoase cu minimalizarea lor prin mai puțin decît ridicolul scontat ? Nu cumva pentru a oferi unor elemente actoricești dăruite, ca Florin Vasiliu și N. Motoc, prilejul de a-și îneca în cabotinaj chemarea și virtuțile ?

Un regret fără margini ne stăpînește la gîndul că protagoniștii au fost nevoiți să se caute și să se realizeze în personaje, pe o atît de barocă țesătură dramatică. Doina Tuțescu a intuit just problema eroinei pe care a încarnat-o. Cel puțin, în pregătirea rolului. A pornit integrarea sa în rol — după cum mărturisește — retrăind arghezian clocotul tînăr și otrăvit de lingoare al „fetei dorului". Dar drama Marinei este greșit să fie înțeleasă ca o dramă a amorului. Cel puțin formal, autorii *Romanticilor* interzic o asemenea interpretare. Dar ce alta îi impun, pentru a se desface de lianele discursive în care o încurcă? Doina Tuțescu s-a mișcat de aceea într-o continuă căutare de a-și împăca propria ei viziune cu ceea ce îi oferea, în textul jucat, fantoma unei idei și a unui caracter. A fost de aceea fals patetică, fals veselă, fals emoționantă. (S-ar putea înlocui *fals* prin hibrid ; un joc hibrid e însă tot un joc fals.) Strădaniile Doinei Tuțescu aveau măcar un punct de plecare. Cornel Gîrbea nu a avut această fericire. A avut la îndemînă toată recuzita „eroului-pozitiv-cu-pete", căruia nu-i displace să înoate prin apele bătrîne ale melodramei. Bine distribuit, pentru a plasa cu efect replica : „sînt gras", — Gheorghe Oprina n-a avut prea multă vreme pentru a depăși stadiul platitudinii simpatice ; așa după cum Emilia Cozachievici, în trei apariții de o clipă, n-a putut găsi subtext îndestulător unor replici de circumstanță și mai puțin a putut găsi prilejul de a desena un caracter din aceste replici. Dacă asemenea subtext și asemenea prilej a întîmpinat pe-alocuri rolul lui Nicolae Motoc — acel „prince Georges" cu nostalgia țîrîitului de greier la conacul pierdut —, ele au fost copleșite de ambiția stridențelor comice, fără haz satiric însă, ambiție care pare să fi încercat deopotrivă pe autorii piesei, ca și pe regizor, ca și pe protagonist. Asemenea stridențe — adeseori frizînd gustul artistic îndoielnic — vorbesc însă, mai cu seamă, de o ascunsă lipsă de siguranță în utilitatea și forța uman demonstrativă a rolului. A rolului lui George, ca și a rolului de „poet boem" (dublat de remarcabile, dar deprimante însușiri de acrobat), în care a fost distribuit Florin Vasiliu. În fața acestor stridențe, a rezistat spre un binemeritat elogiu, mătușa Luiza (Victoria Mierlescu), a cărei prezență și evoluție scenică, mustind de vervă și adresă satirică, a iscat reale și îndelungi ecouri printre spectatori, deși ele s-ar fi dorit mai curînd într-un spectacol de operetă. Relevăm cu elogii similare momentul dialectal, savuros, pe care l-a oferit Maria Burbea în Erzsi néni, din păcate cu rosturi autonome față de restul piesei și indicate, ca și în cazul Victoriei Mierlescu, într-un bun scheci la Teatrul de Estradă. Oricum, Maria Burbea a fost o fericită aruncare de culoare pe cenușiul întins care stăpînea scena mobilată de frămîntarea superficială a lui Cornel Gîrbea, în problemele lui personale (față de Doina Tuțescu), și în problema lui profesională (față de G. Angheluță — acesta, în apariția fugară a unui „negativ" de mult văzut și adînc repudiat...). Spre culoare s-a orientat și Mircea Anghelescu (Daniel Cristian), temător poate că greutatea rolului său — croit pe verbigerație și poză infatuată și cinică — n-ar fi putut fi altfel susținută. Mircea Anghelescu a scăpat însă din vedere un filon prețios, în rolul său, din păcate, singurul în piesă. Poetul Daniel Cristian trăiește o fierbere lăuntrică nemărturisită, care aburește însă cu o vizibilă tentă umană fața și mișcările lui, mai cu seamă în clipele cînd este să cîștige sau să piardă pe Marina Șerbu. Ne aflăm iarăși — cu opoziția Daniel-Andrei, negativul-pozitivul — în fața unui vechi tandem care umanizează în chip valabil pe plan artistic dar greu acceptabil pe plan moral, aripa negativă a tandemului. Să fi dorit Mircea Anghelescu să-și umbrească propriu-i personaj pentru a nu reteza și mai mult din ceea ce era oricum teșit în opusul său, Andrei ? Daniel a fost, indiferent de răspuns, în notă. Nu în nota rolului său, ci în nota caracterului incert și pestriț în care a fost conceput întreg spectacolul, în nota de amalgam și amorf în care a fost poate nu gîndită, dar construită piesa.

VALENTIN SILVESTRU

Personaje care nu apar

Pentru a făuri caracterele, a le pune în relaţie, pentru a dezvălui viaţa sufletească a eroilor, a explica raţiunile acţiunilor lor şi a-i face să acţioneze, pentru a stabili legăturile între caractere şi mediu, în sfîrşit, pentru a transmite în chip emoţionant o idee, autorul de teatru n-are la îndemînă decît dialogul. Cît de bogat e graiul omenesc, dacă de mii de ani, pe mii de scene, mii şi mii de personaje pot să stea de vorbă în aşa fel incît lumea să nu se plictisească de ele! Numai că, se înţelege, eroii dramei nu discută orice le vine în minte, ci tocmai despre acele lucruri care hotărăsc un moment al vieţii lor; din schimbul de replici, se ţese necontenit în faţa ochilor spectatorilor o pînză fină, pe care e zugrăvită în figuri şi culori diverse o părticică a universului nostru.

Pe lîngă faptul că dispune exclusiv de dialog, dramaturgul e limitat şi în timp: teatrele şi spectatorii tuturor vremurilor s-au pus de acord parcă asupra duratei mijlocii a unei reprezentaţii teatrale şi — fie cu clepsydra, fie cu orologiul electric — au impus-o întotdeauna autorului. Aşadar, condiţionat de factori neinlăturabili, materialul dramatic se sublimează în anumite forme, în raport cu anumite legi. Marii dramaturgi au creat dialogul cu severă economie şi l-au pus aproape pe de-a-ntregul în slujba personajelor care susţin conflictul. *Aproape* pe de-a-ntregul, pentru că, uneori, eroii îşi permit digresiuni parantetice, anecdote, referiri şi lungi aluzii neutile. Dacă Don Bartholo nu şi-ar expune principiile conservatoare privitoare la starea secolului său, evoluţia conflictului comic în *Bărbierul din Sevilla* n-ar lîncezi. Dacă maiorul von Tellheim ar fi mai zgîrcit cu expozeele repetate asupra crezului său moral, *Mina von Barnhelm* n-ar căşuna prestigiului lui Lessing. Dar chiar dacă întîrzie întrucîtva dezvoltarea conflictului spre deznodămînt, asemenea completări fac parte îndeobşte din lumea piesei, întregesc tabloul general şi nu pot fi rostite decît de un anumit erou şi nicidecum de un altul.

Aşa şi cu personajele lucrării dramatice clasice: dialogul e purtat de ele privitor la ele. Dacă prin intermediul cutărui erou, autorul apelează la personaje care nu vor apărea pe scenă, ori face referiri la ele, înseamnă că împrejurarea s-a născut cu necesitate din condiţiile dramatice existente. Dacă sînt create cu măiestrie, personajele care nu apar, intervenind indirect în acţiune sau avînd rolul de a întregi caracterizarea altora, vor putea fi definite la analiză prin trăsături fizice ori morale, ca și cele ce evoluează pe scenă. Regele Franței, restabilind drepturile de proprietate ale năpăstuitului Orgon și dezavuindu-l definitiv pe perfidul Tartuffe, e însăși condiția deznodămîntului ales de Molière, și orice actor și l-ar putea prefigura pornind de la datele furnizate de autor. Prietenul petersburghez căruia Hlestakov îi expediază nostima corespondență e de asemenea lesne reconstituibil, chiar dacă n-ar fi să se întrebuințeze alte trăsături decît cele sugerate de amicul aflat pe scenă.

În compunerea armonioasă a unei piese de teatru, personajele care nu apar sînt chemate la viață de replicile spuse pe scenă, dar cu mare economie. Ele nu ornamentează construcția dramatică, ci sînt incluse în structura piesei, atunci cînd, prea strîmtă pentru a-i permite să exprime tot ce voiește, forma teatrală îl silește pe scriitor să insereze în dialog oameni și fapte ce n-au încăput pe scenă.

*

În scrierile dramatice ale lui Ion Luca Caragiale, mișună o faună pitorească și diversă de personaje care nu apar, dar există cu necesitate, dispuse cu admirabilă măiestrie în compoziția fiecărei piese, ocupînd anume locuri în tipologia comediilor caragialiene. Tache Pantofarul din *O noapte furtunoasă* adaugă note definitorii lui Jupîn Dumitrache, Chiriac, Nae Ipingescu, relațiilor dintre stăpîn și servitor, dintre negustorul cuprins și polițaiul servil ; apoi contribuie la înțelegerea politicii pe care o face Titircă-Inimă-Rea, a raporturilor sociale existente în sînul burgheziei și la accentuarea ridicolului gărzii naționale. Chiriac e zelos în îndeplinirea datoriei. Întrucît Tache Pantofarul de la Sfîntul Lefterie „nu vrea să iasă mîine la ezirciț cu nici un preț“, pretextînd că-i bolnav, sergentul propune să fie adus cu mandat. Prima reacție a lui Ipingescu, ca om al legii, e de îndoială. Dacă-i bolnav (poate — așa o fi !) să aducă „ceferticat medical“. Dar nu, lucrurile nu stau așa : Chiriac a fost la el „în persoană“ și a constatat că celălalt îi prezintă numai „un rezon fără motiv“, așa că „trebuie să-i dăm mandat, pentru ca să-l iau mîine dimineață“. „Să-i dăm — conchide Jupîn Dumitrache — să-l iei ! Ăla-i de-al ciocoilor, îl știu eu ; cît a umblat dînsul fel și chip să scape de gardă...“ Ipingescu, ca amic politic al cherestegiului, își amintește numaidecît că îl are și el pe lista neagră : „Și eu îl am însemnat pe musiu Tache la catastiful meu ; e finul lui Popa Tache“. „Ei ! Vezi !“ De vreme ce amîndouă căpeteniile s-au pus de acord, Chiriac nu mai are nici o îndoială: „Lasă-l că nu se sfințește el cu mine, jupîne, îl pocăesc eu...“ Soarta pantofarului e pecetluită. În actul următor, e divulgat și procedeul, tipic de altfel pentru acele vremi : „Mîine — zice Chiriac — trebuie să mă scol la patru ceasuri. Are să vie gornistul, să mergem să luăm doi oameni din companie, ca să ridicăm pe Tache pantofarul de la Sfîntul Lefterie“. „Apoi mi-a spus lelița Safta — își amintește Veta — că-i bolnav de lingoare“. „Ce treabă am eu cu boala lui ? ce, eu sînt bolnav? nu mă privește pe mine. Îl am pe listă, trebuie să se prezante la ezirciț“. Chiriac nu e numai zelos ; odată hotărîrea luată, el devine orb și surd. În garda națională, e numai sergent, dar mai tîrziu, în armata regulată, ar fi ajuns fără îndoială la gradul de plutonier-major. Tache pantofarul se ivește prima oară în dialog în scena a doua a actului I, în expoziția piesei deci ; iar ulterior, în prima scenă a actului II, cînd, referindu-se la el, Chiriac își poate îngădui o pornire eroică față de Veta și, pe de altă parte, un motiv de a pleca totuși bărbătește din iatacul dulce al amantei.

Ghiță Țircădău are alt rol în piesă. Dacă prin Tache, Caragiale împlinește caracterizarea omului politic și căpitanului de gardă națională, Dumitrache Titircă, prin Ţircădău cunoaştem mai bine un aspect al eticii sale, concepţia despre familie, atitudinea faţă de rude. Referirile la Ţircădău conturează în principal biografia Ziţei şi constituie legitimarea amorului cu Venturiano, atît din punctul ei de vedere cît şi al lui „nenea". Cînd vine vorba despre cumnat, Jupîn Dumitrache părăseşte tonul zeflemitor cu care discutase despre pantofar. E o problemă serioasă, de familie, care i-a adus multă amărăciune: „Om stricat, domnule. Păi de ce am desvorţat-o pe Ziţa de el, gîndeşti ? Nu mai putea trăi cu mitocanul, domnule..." şi mai departe: „N-o mai maltrata, domnule, măcar c-o vorbă bună. Mă rog, odată ce nu e bărbatul levent, ce fel de casă să mai fie şi aia ?" ...„Om fără ambiţ, domnule, nu ţinea la onoarea lui de familist !" Chiriac şi Ipingescu sînt ceva mai prudenţi cu chestiunea, oricum, e vorba de o fostă rudă a jupînului. Sergentul semnalează că pe „nea Ghiţă nu l-a putut găsi gornistul de loc" şi, departe de a propune mandat (Ţircădău e şi negustor, nu se cuvine !), hotărăşte circumspect să-i trimită încă o dată gornistul, cu bilet. La portretul aspru pe care i-l face Titircă fostului cumnat, Ipingescu aprobă din cînd în cînd rezervat, „rezon", şi-şi aminteşte doar că, în împrejurarea cînd pastramagiul a tratat-o pe Ziţa cu insulte şi bătaie, el, comisarul, i-a „încheiat procestul-verbal, atuncea noaptea"...

Povestind Vetei despre întîlnirea neaşteptată de pe maidan cu fostu-i soţ, Ziţa se autocaracterizează minunat: „Pardon, domnule, zic, n-am deaface cu dumneata, şi mai întîi cînd e la o adică, nu sînt văduvă, sînt liberă, trăiesc cum îmi place, cine ce are cu mine ! acu mi-e timpul : jună sînt, de nimini nu depand, şi cînd oi vrea, îmi găseşte nenea Dumitrache bărbat mai de onoare ca dumneata". Iar după întreruperea Vetei : „Nu era de mine ; eu sînt o persoană delicată"..., dar cînd mitocanul o face atentă c-o să vegheze să nu se înhăiteze cu vreun altul, ci eventual să se ducă la mînăstire, cum s-a lăudat la „trebunar", persoana delicată îşi iese din fire : „Mitocane, pastramagiule ! la poliţiune ! vardist ! nene Dumitrache !"... „Am avut ţaţo parte că a sărit nenea Dumitrache şi cu Nae Ipistatul ! aminteri, mitocanul scosese şicul de la baston pentru ca să mă sinucidă..."

Şi Tache Pantofarul, şi Ghiţă Ţircădău, avînd funcţii dramatice evidente, mai ales în expoziţia comediei, fiind ei înşişi definiţi prin anumite trăsături particulare, reproducîndu-li-se replici rostite în realitatea întîmplărilor din piesă, *trăiesc* ca personaje, deşi nu apar, şi au toate atributele unor caractere dramatice construite de autor ca atare.

De aceea nici nu i-a fost prea greu regizorului Jean Georgescu să le dea viaţă, împreună cu actorii, pe ecran, în filmul creat după comedia lui Caragiale : Tache pantofarul, un cîrpaci de botine, năpăstuit de sărăcie, de boală şi de ifosele sergentului de gardă, invocă în zadar opulentului Chiriac trupul stors de lingoare, martorii, popa care l-a spovedit şi grijit, aşteptînd să-i dea ortul... Ţircădău, ebrietat, violent, tip de fante vîrstnic, pornit pe scandal, negustor — de ! — prin urmare îmbrăcat mai acătării, cu bastonul în care ascunde lama primejdioasă, învîrtit provocator prin văzduh...

„Becherul" lui Agamiţă Dandanache din *O scrisoare pierdută*, imprudenta „persoană însemnată" care şi-a uitat scrisoarea de amor în pardesiu, explică erupţia surprinzătoare a ilustrului descendent al familiei de parlamentari romîni în arena politică a judeţului de munte. Nu rămîne nici un dubiu asupra faptului că metoda şantajului era acreditată în politica de partid, nu numai la nivelul judeţean al lui Caţavencu, ci de aici, pe toată scara, pînă la centru. Imbecilizat, străin de ce se petrece în jurul lui, Dandanache e brusc lucid, de cum își amintește de unul din mijloacele cu care probabil de la patruzeci și opt familia lui izbutește să „se aleagă". Existența becherului nu-l caracterizează numai pe neonestul Agamiță, ci are darul de a sugera că atmosfera politică a locului unde se petrece acțiunea și armele politice ale partidelor adverse trebuie înțelese ca reprezentative pentru întreaga atmosferă politică a țării. Cu ajutorul unui personaj care nu apare, lumea restrînsă a piesei e proiectată fără echivoc pe fundalul istoric general.

S-ar putea da și alte exemple din comediile lui Caragiale (și evident, nu numai dintr-ale lui), de unde să reiasă că majoritatea covîrșitoare a personajelor care nu apar (în unele piese, toate aceste personaje) au un rol efectiv, *există* în piesă și sînt caracterizate și ele, de cele mai multe ori, cu forța artistică proprie autorului.

De obicei, ele sînt pomenite în expoziția generală a piesei sau în prezentarea unui personaj ce va apărea. Pe Popa Pripici, din gașca lui Cațavencu, il descrie cu vioiciune Pristanda la începutul *Scrisorii pierdute,* cînd se stabilesc din punct de vedere dramatic premisele conflictului. Becherul lui Dandanache e pomenit în actul IV, odată cu apariția candidatului venit de la centru și referirea la el constituie partea cea mai importantă a prezentării acestui personaj. După ce am cunoscut-o bine pe Zița și prin Țircădău, în actul II personajul acesta dispare, nu mai interesează.

Autorul nu situează personajele care nu apar în afara relațiilor existente în piesă ; ele sînt amintite și descrise totdeauna de personajele care apar, conform cu caracterele acestora, atrase deci și în acest fel în țesătura dramatică. Povestind despre amicii politici ai lui Cațavencu, polițaiul, slugarnic, vrînd să-i facă plăcere prefectului, îi caricaturizează. Venerabilul Trahanache reproduce mereu, cu respectul lui integral pentru „prințipuri", sentențioasa frază a fiului de la Facultate. Chiriac, după ce a tatonat cu înțelepciune opinia jupînului, privitoare la Tache pantofarul, relatează foarte drastic întîlnirea lui cu presupusul delicvent, pentru a-și dovedi conștiinciozitatea desăvîrșită.

Se poate spune că personajele care nu apar își îndeplinesc rolul lor *acționînd,* căci însăși relația dintre ele și personajele existente în piesă, care le cheamă la viață, e o relație dinamică, esențialmente dramatică, ceea ce nu numai că realizează profiluri clare personajelor care nu apar, dar creează totodată situații admirabile de o mare plasticitate. Se poate adăuga la această remarcă și faptul că personajele care nu apar sînt conturate mai totdeauna de Caragiale printr-un dialog comic, reprodus — fie purtat de cel care-l reproduce, fie auzit de el — deci tot cu un mijloc propriu lucrării teatrale.

Ivindu-se în text cu necesitate din însăși dezvoltarea caracterelor și relațiilor dintre ele, contribuind la caracterizarea eroilor, la concretizarea situațiilor, la evoluția conflictului, personajele care nu apar pe scenă sînt create cu atita plasticitate de un bun autor dramatic, încît rămîn vii în mintea spectatorului, el nu le mai desprinde de universul piesei.

*

Exemple de folosire cu eficiență dramatică a personajelor care nu apar pe scenă pot fi găsite și în dramaturgia contemporană. Dar mai adesea, autorii noștri nu acordă prea mare însemnătate principiului economiei piesei de teatru și de aceea dialogul e de prea multe ori încărcat peste măsură cu povestiri în care sînt pomeniți mereu alți oameni ; chiar dacă digresiunile de acest soi nu țin totdeauna acțiunea în loc, ele obligă spectatorul să-și încarce memoria cu denumiri de personaje și locuri, pe care apoi le așteaptă în zadar să mai revină. În piese mai vechi, se întîmpla ca autorul, ori de cîte ori avea nevoie de ilustrarea unei idei ori de evidențierea unei trăsături noi a eroului, să aducă un personaj nou, ori să facă apel la un personaj care nu apare. În asemenea cazuri, personajele care nu apar îl scot pe spectator din atmosfera piesei, slăbesc interesul publicului pentru dramaturgia spectacolului, constituind o excrescență pe trupul lucrării dramatice și denotînd slăbiciunea talentului compozițional al autorului.

În piesa lui Mihail Davidoglu *Schimbul de onoare,* luăm cunoștință din prima scenă de prezența unui ministru în incinta uzinei „Metalurgul Roșu". Secretara directorului adjunct Stratulat dă această veste muncitorilor care fac anticameră. După cîteva replici, aceeași secretară comunică la telefon că „tovarășul ministru a părăsit uzina". Lucrătorul Haralambie își exprimă admirația pentru carcasa de turbină prototip, turnată de Moș Culai, pe care l-a felicitat „și ministrul". În scena următoare, dintre Anghel și Stratulat, acesta din urmă își critică directorul general că s-a angajat „față de tovarășul ministru", fără să cunoască realitățile fabricii, iar cîteva replici mai încolo, înțelege de la celălalt că „ministrul presupune..." planul uzinei sub posibilitățile ei reale. Nu cu mult mai tîrziu, în convorbirea cu Panait Șerban, Stratulat amintește că pe Tomescu „l-a felicitat și tovarășul ministru", pentru ca după cîteva minute, cînd muncitorul fruntaș se opune expedierii a opt motoare defecte, Stratulat să exclame : „Cum asta ? Tovarășul ministru știe că planul a fost îndeplinit sută la sută, inclusiv motoarele. Așa i-am comunicat..." Și după două replici : „Dacă ar fi așa cum spui tu, înseamnă să fiu compromis și înaintea masei și mai ales înaintea tovarășului ministru".

Cu toată frecventa lui pomenire, ministrul nu reușește de loc să capete chip. El e *numit* ca personaj, dar există numai ca funcțiune, adică reprezentant abstract al puterii de stat. Aportul lui la desfășurarea acțiunii e nul, deși autorul a intenționat să se sprijine pe el. Cu efort de gîndire, se poate presupune că la lupta pentru sporirea producției în uzină a contribuit și sarcina trasată de ministru conducerii fabricii. Spre sfîrșitul actului II, directorul general rostește „cifra de 50%, la care s-a oprit și tovarășul ministru". Referirea însă este aici hotărît inutilă, întrucît posibilitatea creșterii randamentului uzinei cu acest procent fusese afirmată, ca perspectivă, de un inginer tînăr din fabrică și era în general însușită de mulți muncitori. De ce a avut oare nevoie autorul de persoana ministrului ? Dacă, cumva, pentru a sugera conducerea directă într-un spirit înaintat, de către forul de stat, a unei mari întreprinderi, atunci lucrul nu s-a realizat artistic, ci numai s-a afirmat. Personajul acesta care nu apare încarcă de prisos scenele unde e amintit.

Altă intenție a prezidat la apariția membrilor familiilor unor personaje din aceeași piesă. A existat cîndva credința — se întrevede și în *Schimbul de onoare* — că eroii pot fi individualizați și umanizați în literatură prin aluzii la familie, notarea adăugită a unor amintiri din copilărie, convorbiri telefonice, în orele de repaus, cu prieteni uitați... Procedeul ducea de fapt (și mai duce și azi, uneori, din nefericire) la dezumanizare, căci el rezultă din considerarea vieţii omului, ca fiind parcelată în cel puţin două activităţi: una productivă, avîntată, dirză şi alta personală, casnică, intimă, lirică. Unii autori îşi judecau după chipurile propriilor personaje şi spectatorii, pretinzînd că scriu comedii uşoare fără idei, din nevoia de a „descreţi" frunţile oamenilor muncii, gîndind probabil că în timpul celor opt ore de lucru oamenii muncii stau „încreţiţi", iar cînd sună sirena, aleargă fără noimă după orice posibilitate de a se „descreţi". Autorul *Schimbului de onoare* încearcă evident, cu bună intenţie, să ne descopere cît mai complet viaţa personajelor principale; mijloacele folosite compromit însă adesea scopul şi personajele care nu apar pe scenă nu pot da nici un ajutor celor ce se prezintă în faţa spectatorilor. Directorul general al uzinei, Anghel, e înfăţişat ca un bun conducător, principial, apropiat de muncitori, îndrăzneţ şi în acelaşi timp cumpătat, omul faptei şi nu al vorbei etc. Ca să nu rămînă dator cu informaţii asupra vieţii sale „personale", e obligat fără nici o necesitate dramatică să aibă următoarea convorbire telefonică (trece la telefon şi face un număr): „Iulia dragă. (rizind) Eu mai întîrzii puţin. Bine, bine. Dacă vrei să m-aştepţi, aşteaptă-mă, dar culcă-l pe Petruţ! (ride) Bine, bine. Te sărut. (A închis telefonul. Apoi, lui Docan, care se reîntoarce) Am făcut o treabă bună cu Tomescu la turnătorie..." Atîta tot în toată piesa. E uşor de observat nu numai inconsistenţa Iuliei şi a lui Petruţ ca personaje — la urma urmei, poate nici nu e nevoie ca ele să capete neapărat extindere — dar şi falsitatea situaţiei. Într-o convorbire cu Panait, Stratulat lasă să se înţeleagă că cunoştinţele soţiei sale, Georgeta, n-au să-i placă muncitorului, pe care-l invitase la el. Iată, apoi, o discuţie telefonică Stratulat–Georgeta (ridică receptorul): „Georgeta! (supărat) Ce vrei, dragă? Spune repede. Sint la directorul general, n-am timp (enervat). Dacă tot pleci, ce mă mai întrebi? Ţi-am spus de atîtea ori că nu-i maşina noastră. Bine, bine, bine, ţi-l trimit! (lasă telefonul; lui Manoliu) Ce să-i fac? Femeie tînără; toată ziua singură, se plictiseşte". E lesne de dedus din toate împrejurările în care e pomenită soţia lui Stratulat, că e o femeie fără preocupări, care se înfruptă fără scrupule din bunurile întreprinderii, învaţă franceza cu nevasta inginerului duşman de clasă. Portretul ei moral e întrucîtva mai clar ca al altor personaje care nu apar. Dar ce rol mai poate avea ea în caracterizarea soţului, de vreme ce directorul adjunct se dovedeşte în timpul acţiunii şi la deznodămînt un om cu păcate mult mai mari decît acelea pe care i le-ar putea împrumuta nevasta lui?

În piesa lui Mihail Davidoglu, personajul mecanicului-şef, atras vremelnic în încercarea de sabotaj, are oarecare contur pentru că întreprinde o acţiune caracteristică în planul piesei. Cît timp n-a fost găsit, uzina rămîne în întuneric şi se cer eforturi mari pentru reparaţie, care nici măcar nu va aduce la timp lumina şi energia electrică necesară. De îndată ce mecanicul-şef se întoarce la fabrică şi-şi recunoaşte greşeala, sabotorii încep a fi descoperiţi, defecţiunea e înlăturată rapid, conflictul se precipită spre încheierea-i logică. Însă, în afară de aceasta, multe din personajele care nu apar nu au înţeles. Anghel, Stratulat, Manoliu îşi pomenesc nevestele; despre nevasta lui, Patraulea spune că o să-i facă plăcere să-l mai vadă slăbind; Lenuţa, consoarta lui Tomescu, o să se uite la el „ca la un cireş copt" cînd va vedea că aduce turnătoria în fruntea uzinei (Tomescu, pudic şi modest, replică: „nu-i vorba de lauda nevesti-mi. Am primit sarcina, am s-o indeplinesc"), dar personajele acestea cărora nu le putem pretinde să dețină neapărat sarcini artistice importante, nu-și indeplinesc rolul de a concentra atenția asupra ideilor urmărite de autor ci, fără voia lui, o dispersează, neaducind măcar — să zicem — elemente pitorești, ori de divertisment *in spiritul piesei*, ori de contrast (un moment comic intr-o situație tragică, o clipă relaxată inainte sau după o hotărire fundamentală).

In piesa mai recentă, *Impărătița lui Machidon* de Tiberiu Vornic și Ioana Postelnicu, un personaj care nu apare, Năstăsica, are un rol insemnat. Ea provoacă asasinarea chiaburului Eftimie de către nepotul său Ilarie, se arată a fi o desfrinată și, pină la urmă, se dovedește părtașă la fărădelegile bandiților din sat, cărora le-a dat casa să se intrunească. Autorii creează aici o figură interesantă din lumea satului și ii conferă virtuți de caracter dramatic. Dar pe lingă Năstăsica, se risipesc in piesă numeroase figuri fără nici o insemnătate, făcindu-i lucrării marele deserviciu de a-i slăbi tensiunea dramatică. O scenă in casa Machidonilor: *Maria* (tresare ca atinsă de bici): „Anica lui Trivale-i mai mare ca mine. S-a măritat deunăzi a patra oară. Știi ce om și-a luat. Catinca lui Feștilă fuge de colo colo-n țintirim cu ulcica de tămiie pe la mormintele răposaților. I-o ajutat dumnezău să birue pină acum trei inși... Apoi Irina..." *Machidon* (stupește scirbit și se ridică infierbintat): „Ptiu, bătu-v-ar ielele de tartorițe! Astea-ți urlă ție-n cap? Să te iei după Anica lui Trivale? După alea de s-au pustiit oamenii in lume de spaima lor? Crezi că am să mă aburc pe cal și să mă tot duc ca Ilie Trivale? (zguduit) Ți-ai pierdut mințile, Mărie!" *Maria* (stăpinită, vorbește sever, rar): „Omu zice multe la năcaz... Nu mă iau după Anica, Machidoane. Am și eu cap." Deci inseși personajele renunță la referirile anterioare, denunțind gratuitatea dialogului și inutilitatea acelor personaje care sint pomenite aici și nu vor apărea pe scenă. Se vede treaba insă că așa trăiesc și discută de mulți ani Maria și Machidon Olteanu, pentru că, după nu prea multă vreme, se vor face referiri anecdotice, discursive la un teolog care ar fi pețit-o fără succes pe Maria Olteanu in tinerețile ei; Arvinte, oaspete și rudă, va povesti la rindu-i o lungă istorie contra superstițiilor, cu totul in afara piesei, cu „Ileana" lui, „cantorul ăl bătrin Alexe", „Iancu Fudulu cu un ied in brațe". In actul II, Eftimie și Aftanasie discută despre personaje care nu apar, in așa fel incit e greu de priceput cam cine sint și ce legături au cu destinul eroilor principali.

Eftimie și Aftanasie stau deci de vorbă despre alții, Prigorie, Neacșu, Iorgu (unii par să fie mai importanți, alții mai puțin), nu ca niște personaje dramatice ci ca oameni fără treabă, incetinind fără țel ritmul conflictului — pentru că nimic din ceea ce discută și-și inchipuie nu se va intimpla in piesă și nu va avea vreun ecou. In actul următor, vor fi pomeniți colectiviștii „puturoși" Neagu și Pandrea — fără nici o contribuție la acțiune —, apoi iar Anica lui Trivale și, impreună cu ea, Măriuța Bobeș, Vuțica lui Todiraș, Irina și, pe urmă, un „Ioniță din comisie", cumnatul lui Cumpănașu — toți incilcind firele urzite din actul I sau incepind altele pe care le lasă neterminate, dezlinind in mod discursiv subiectul, slăbind vigoarea conflictului, scoțindu-ne din lumea piesei și purtindu-ne cu vehiculul descripției etnografico-sociologice, la intimplare și peste tot, prin satul romînesc de azi.

Chestiunea personajelor care nu apar pe scenă mi se pare a fi in strinsă legătură cu măiestria făuririi personajelor care apar, constituind o problemă unică, foarte veche, aceea a valorii caracterelor in teatru. Desigur, se pot ridica la acest capitol și multe alte probleme. Nu toate personajele care nu apar au aceeași importanță. Apoi, sint necesare diferențieri in raport cu genul : personajul care nu apare, in comedie (cum il vede autorul și cum il vede insuși eroul care-l pomenește) și in dramă. Mai departe, personajele care nu apar, aflate in expoziția piesei (ca in *Lumina de la Ulmi* de Horia Lovinescu), sau ca factori de rezolvare a conflictului, ori ca purtători — dinafara scenei — ai mobilului conflictului (ca Ion Gheorghe — in *Ziariștii* de Al. Mirodan), deci in funcții dramatice diferite după natura pe care le-a conferit-o autorul. Și altele.

Nu e numai o chestiune de dramaturgie. Dar in teatru, dată fiind obligația obiectivă a cuprinderii unui univers intreg in dialog, cerințele celei mai severe economii in construcția artistică, a formelor laconice, a expresiei lapidare — care hotărăsc și soarta transpunerii piesei —, ridică poate cu mai multă ascuțime ca in alte domenii ale literaturii chestiunea soluționării cu măiestrie a personajelor care nu apar pe scenă, dar care in nici un caz nu trebuie să... dispară din memoria spectatorului.

CITIND CLASICI

N. Saltîkov-Şcedrin: Pompadurul luptei sau farsele viitorului

Dictonul latinesc poetae fingunt *a fost deseori tradus în diverse limbi în înțelesul că „poeții scornesc". Nu sînt într-adevăr rari cei ce susțin că între opera de artă și realitate e un hiat deplin sau că, dacă această operă reproduce realitatea, apoi o reproduce exagerat, caricat, denaturat, fără rigoare și consecințe, adică în fond nu o reproduce deloc. Voitorii de rău ai operei de creație puneau mîna pe ce găseau și nu le-a fost greu să observe, de exemplu, că poeții folosesc în atelierul lor instrumente ca hiperbola sau alegoria. Hiperbole, alegorii: exagerări, denaturări, iată ce ar fi operele de artă, toate și în întregul lor.*

Cei mai buni dintre creatori și esteticieni au respins astfel de vederi ca pe niște proaste ipoteze de lucru.

Socotim că este de actualitate răspunsul pe care l-a dat în această privință marele scriitor clasic rus N. Saltîkov-Şcedrin. Fragmentul pe care îl reproducem din satira Pompadurul luptei sau farsele viitorului *(Opere, vol. IV, ed. rusă, 1951), puternic ancorat în realitatea vremii în care a fost scris, biciuiește autocrația țaristă și, în același timp, afirmă și argumentează strînsa legătură dintre opera de artă și realitate. Elementele luate în dezbatere de Saltîkov-Şcedrin — exagerare, realitate, libertate și necesitate — au o anumită dezvoltare dialectică, apărind în raporturi specifice fiecărei epoci. Nu mai puțin — sau chiar de aceea — ideile estetice exprimate limitat-istoric în acest fragment sînt susceptibile de generalizare teoretică.*

Şcedrin relevă că „exagerarea" e mai frecventă în realitate decît în literatură, literaturii fiindu-i propriu „simțul măsurii și al decenței". Literatura, arta selectează între datele realității și nici nu sînt capabile să reproducă corespunzător exagerările cîte sînt în realitate. Aceasta nu este numai o constatare, ci pentru literatură și artă, constituie chiar o normă. În literatură — și în creația artistică, în genere — exagerarea este problemă nu de fond, ci de formă și ea apare numai prin raportarea operei de creație la realitatea obișnuită.

Dar Saltîkov-Şcedrin precizează că mai este o altă latură a realității, o „altă realitate", tot atît de îndreptățită, deși nu tot atît de vizibilă. Dacă realitatea „obișnuită" a unui personaj este înfățișarea, faptele și vorbele lui, cealaltă realitate o constituie gîndurile lui (și expresia lor trunchiată). Necesitatea obiectivă și subiectivă (Şcedrin se referă la lipsa de libertate de sub țarism) face ca aceste *două laturi ale realității să nu se acopere, să nu se contopească. Sub aparenta exagerare, ființează tendința justă a artistului de a surprinde în realitatea comună anumite fapte, chiar mărunte și trecute cu vederea, și de a ajunge cu ajutorul lor la „realitatea cealaltă“. Cunoașterea laturii ascunse, mai greu vizibile, a „celei de a doua realități“ modifică imaginea ce ne-o facem despre personaj pe baza datelor realității obișnuite. „A doua realitate“ e singura măsură de apreciere complexă a omului, fiindcă ea este dinamică, durează, se dezvoltă, privește spre viitor și va izbucni masiv în chiar realitatea obișnuită. Realitatea obișnuită se dovedește, în comparație, firavă, amorfă, statică. Denaturează, exagerează efectiv acea literatură (noi i-am zice naturalistă) care prezintă în „cronică pură“ numai episoadele realității „obișnuite“ a personajului. Tendința de a prezenta realitatea complex, inclusiv cea de a doua latură a ei, este — arată Șcedrin — o metodă de creație „desăvîrșit realistă“.*

Sînt departe de a putea fi trecute cu vederea aceste idei ale lui Saltîkov-Șcedrin asupra literaturii și artei realiste: ele constituie un răspuns anticipat și la... exagerările — pe bună dreptate criticate în ultimul timp — asupra locului și rolului exagerării înseși în literatură și artă.

Fără să se refere anume la genul dramatic, argumentarea estetică a lui Șcedrin este cu totul valabilă și pentru acest gen, îndeosebi pentru comediografia satirică.

Știu : urmărindu-mi povestirea, cititorul îmi va reproșa exagerarea. Dați-mi voie ! — va spune el — parcă noi nu-l cunoaștem destul de bine pe Feodor Pavlici Kratikov ? Desigur, nimeni nu va încerca să nege că e un băiat nostim, în unele privințe chiar încîntător, însă și încîntarea își are limitele ei, pe care nici chiar omul cel mai nerușinat nu e în stare să le încalce. Ei, pentru care pricină să se lepede Fedenka de satană ? Nu va dori, mai curînd, s-o cunoască ? De unde să-i vină în cap s-o înalțe pe domnișoara Volșebnov la rangul Ioanei d'Arc ? Nu se va grăbi el oare, dimpotrivă, s-o înalțe pe Ioana d'Arc cea adevărată, dacă i-ar încăpea pe mîini, la rangul domnișoarei Volșebnov ?

Oricît de trainice ar putea să apară aceste obiecții, îmi permit să cred că ele nu sînt decît rodul unei neînțelegeri. Se vede că cititorul așază pe primul plan forma povestirii și nu fondul ei, că el consideră drept exagerare ceea ce de fapt e o alegorie, că, în sfîrșit, alergînd după realitatea obișnuită, palpabilă, el pierde din vedere o altă realitate, tot atît de reală, care, deși iese mai rar la suprafață, n-are mai puține drepturi de a fi recunoscută decît faptele concrete cele mai grosolane și mai bătătoare la ochi.

Investigației literare i se supun nu numai faptele săvîrșite de om fără nici o piedică, ci și acelea pe care acesta le-ar săvîrși, fără-ndoială, dacă ar putea sau ar îndrăzni. Și nu numai cuvintele pe care omul le rostește, ci și acelea pe care nu le rostește, dar pe care le gîndește. Dezlegați-i omului mîinile, dați-i libertatea de a-și spune gîndul întreg, și în fața dumneavoastră nu va mai apărea, întru totul, același om, cunoscut din viața de toate zilele, ci unul întrucîtva diferit, în care lipsa constrîngerii impuse de fățărnicie și de alte conveniențe va scoate la suprafață, cu o neobișnuită pregnanță, trăsături ce rămăseseră neobservate pînă atunci. Dimpotrivă, va împinge pe ultimul plan ceea ce constituia, la o examinare superficială, caracteristica principală a omului. Însă asta nu va fi nici exagerare, nici denaturare a realității, ci doar dezvăluirea unei *alte* realități, căreia îi place să se ascundă îndărătul faptului obișnuit și care e accesibilă numai la o observare foarte, foarte atentă. Fără această dezvăluire nu e posibilă reproducerea omului *întreg*, nu e posibilă o judecată dreaptă asupra lui. Trebuie să surprindem toate potențele ascunse in el și să vedem cît de persistentă e tendința lui de a săvîrși fapte la care renunță de nevoie în viața curentă. Îmi veți spune : ce ne privește dacă un anume individ se abține de la înfăptuirea unor anume acțiuni, de voie sau de nevoie ; pentru noi e suficient că nu le va săvîrși... Dar, păziți-vă ! astăzi el se abține intr-adevăr, însă miine împrejurările il vor favoriza și va săvîrși *neapărat* tot ceea ce altă dată păstra cu grijă în gîndul său ascuns. Și atunci va fi cu atît mai crud cu cît mai apăsătoare a fost frînarea celor gîndite și tăinuite cu strictețe.

Sînt de acord că, în realitate, Fedenka n-a făcut și n-a vorbit prea multe din cîte l-am silit să facă și să vorbească, dar afirm că el a *gîndit fără doar și poate toate acestea,* și, prin urmare, le-ar fi făcut și le-ar fi spus dacă ar fi putut sau ar fi îndrăznit. Această împrejurare este pentru mine pe deplin suficientă pentru a recunoaște povestirii mele un caracter realist desăvîrșit, cu totul străin de orice element fantastic.

Multe ni se par exagerări pentru că acordăm prea puțină atenție celor ce se petrec în jurul nostru. Realitatea ne-a devenit prea familiară, iar noi înșine ne-am dezobișnuit să ne dăm seamă chiar și de observațiile pe care desigur le facem. De aceea, atunci cînd literatura denumește lucrurile cu termeni întrucîtva diferiți de aceia pe care ne-am obișnuit să-i întîlnim în viața de fiecare zi, credem că e scorneală.

De fapt, însă, scorneala se întîlnește mult mai des în realitate decît în literatură. Literaturii prea îi e propriu simțul măsurii și al decenței pentru ca să-și poată asuma sarcina de a reproduce cu exactitate caricatura realității. În zadar s-ar strădui literatura să trivializeze și să denatureze realitatea ; în fața acesteia va ceda și cea mai îndrăzneață capacitate de denaturare. Falsificatori, caricaturiști ! exclamă oamenii miopi. Dar să indice ei limitele prostiei și josniciei la care să nu ajungă realitatea, să înțeleagă și să aprecieze ei, măcar o dată în viață, ceea ce le aude urechea și le vede ochiul la fiecare pas !

Dacă aș fi povestit viața lui Fedenka sub forma unei pure cronici a episoadelor de relief din activitatea lui, cred că cititorul ar fi mai îndreptățit să-mi reproșeze denaturarea, deși în povestirea mea n-ar exista născocire nici cît negru sub unghie. Nimic nu e mai necorespunzător adevărului decît adevărul luat în sensul acceptat de majoritatea oamenilor. Dacă am judeca după povestirile cronicarilor, care redau numai faptele nude, poate că Fedenka ar trebui calificat răufăcător. Acesta e adevărul majorității. Așa ceva însă nu e adevărat, fie numai pentru faptul că dacă Fedenka ar fi un răufăcător în toată legea, atunci locuitorul din Navoznii n-ar mai putea exista. Mai mult : răufăcătorul are un sistem, iar Fedenka n-are la îndemînă decît o omletă ; răufăcătorul nu va ieși în arenă fără a se fi pregătit dinainte, fără a fi căutat locurile cele mai potrivite pentru a-și așeza otrava. Fedenka, însă, nu numai că nu e pregătit pentru nimic, dar are toate trăsăturile unui mînz scăpat din grajd. El nechează și scurmă pămîntul fără să știe pentru ce. De aceea, examinîndu-l, mă conving că trăsătura lui principală este naivitatea, agravată de nivelul scăzut de dezvoltare și, în consecință, capul lui e plin de aiureli, care, după împrejurări, dobîndesc un caracter pozitiv sau negativ pentru localnici. Multe din aceste aiureli sînt atît de fantastice încît el însuși caută să le ascundă, însă eu îl prind cu o jumătate de cuvînt, mă folosesc de orice aluzie absconsă, de orice impuls de moment și, printr-o serie de eforturi, pătrund cu fermitate în lăcașul unei alte realități, neobișnuite, tainice, care constituie singura măsură pentru aprecierea complexă a omului. Nu știu dacă eforturile mele sînt încununate de succes, dar sînt convins că procedeul meu, în orice caz, trebuie recunoscut ca fiind just.

Ce valoare are lupta cu fantomele, angajată cu atîta ușurătate chiar de cel mai naiv dintre pompaduri ?

Ce valoare are ideea că cetățeanul unui oraș nu este decit un obiect administrativ, ale cărui pretenții pot fi retezate toate, dintr-o dată, prin trei cuvinte: nu-i treaba ta!

Oare asta nu e caricatură?

Și cine zugrăvește această caricatură? Oare nu realitatea însăși? Oare nu ea e aceea care se autodemască, la fiecare pas, în exagerări?

„Din Egorevsk ni se comunică...", „Din Belebei ni se comunică...", „Din Pronsk ni se comunică..." Învățați, în sfîrșit, să citiți, domnilor!

Luați măcar ca punct de plecare știrea: „Din Pronsk ni se comunică: ieri pompadurul nostru, fiind la vînătoarea organizată în cinstea lui de către unul din proprietarii locului, a rupt coasta unui păstor..." și mergeți mai departe. Dacă astăzi e posibilă și nepedepsită o asemenea acțiune fantasmagorică, atunci întrebați-vă ce proporții va lua această fantasmagorie mîine? Nu vă opriți la clipa prezentă, priviți în viitor. Veți obține un tablou întreg al fantasmagoriilor care, *poate*, nu se afirmă încă în realitate, dar care fără-ndoială nu vor întîrzia să apară...

Oricum ar fi, repet: nu există caricatură... în afară de aceea pe care o prezintă însăși realitatea.

(In romînește de Eugen Naum)

Gala Galaction: „Rița Crăița"

În generoasa formație a talentului său literar, Gala Galaction a abordat și genul dramatic — fără ca prin aceasta să-și fi schimbat preferința pentru epică —, dîndu-ne în 1942 fantezia dramatică în trei acte, *Rița Crăița*.

Această lucrare din maturitatea autorului, pe care o readucem astăzi înaintea cititorului, ne impune un cadru de analiză mai larg decît acela prilejuit de o simplă recitire. În adevăr, problemele izvorite din ea sînt deosebit de importante din punct de vedere social și apoi piesa evocă oameni față de care Gala Galaction păstrează încă din fragedă copilărie sentimente adînci, sincere, de o gingașă duioșie. El însuși ne mărturisește undeva: „În Didești, fusese un schit de călugări. Foștii robi mînăstirești, țiganii, au fost întîii mei prieteni. Aceasta, iarăși, poate să-și fi avut însemnătatea sa în dezvoltarea mea ulterioară. Oricum, atunci trebuie să fi deprins eu sensul noțiunii de „rob", de om neliber, și tot atunci, sau poate nu cu mult mai tîrziu, sensul noțiunii de „libertate", pe care mizeria și incultura în care trăiau țiganii o falsificau și, de fapt, o anulau" *(Între revoltă și contemplație,* „Contemporanul" nr. 85 din 14 mai 1948).

Printre acești copii de robi, va fi trăit aievea și cea care i-a inspirat autorului pe *Rița Crăița,* țiganca plină de caracter, voință, demnitate, această figură feminină de un remarcabil contur, menită să șteargă imaginea peiorativă atît de convențională, ce se întruchipa cîndva în expresia rostită cu suficiență și dispreț: „țigancă".

Ce anume avea să-i trezească autorului, la vîrsta de 63 de ani, o amintire scumpă din copilărie era tocmai noua prigoană ce se abătuse asupra acestui năpăstuit neam, ținut la marginea societății, printre gunoaie, aceste figuri pitorești care de veacuri însoțesc viața poporului nostru, la bucurii și la dureri. Sîntem în anii de rătăcire ai războiului, în 1942, în toiul persecuțiilor rasiale. Deportări masive sînt poruncite de cîrmuire. Flămînzi și goi, disprețuiți și maltratați, țiganii sînt smulși din sălașurile lor, așa sărăcăcioase cum erau, și duși pe drumuri fără sfîrșit spre un singur țel, exterminarea.

Gala Galaction a suferit, desigur, nemărginit, aflînd de noua nenorocire abătută asupra celor pe care el i-a sprijinit întotdeauna, i-a cunoscut și a înțeles că numai condiţia lor socială inferioară era pricina înapoierii lor. Fondul lor uman — căci acesta este aspectul de care se ataşează cel mai mult autorul — este bun.

Riţa Crăiţa este aşadar o încercare de a zugrăvi adevăratul chip al ţiganilor şi, în acelaşi timp, de a arăta condiţia lor socială şi felul cum aceasta le-a înrîurit structura sufletească. Dar piesa este în acelaşi timp un protest social faţă de vitregia represiunilor rasiale, şi dacă acţiunea ei se situează pe la sfîrşitul veacului trecut este pentru că autorul a intenţionat să ne dea panorama largă a întregului calvar al acestor oameni, foşti robi, ţinuţi pe moşii pentru o mîncare, muncitori cinstiţi şi devotaţi atunci cînd sînt lăsaţi să-şi închege un cămin, să-şi croiască o viaţă.

Acţiunea piesei se desfăşoară în casa boierului Grigore Clabudeanu din Mălineşti. E spre sfîrşitul verii şi satisfacţia unei recolte bune se răsfrînge asupra atmosferei din casă, imprimîndu-i o tihnă îmbelşugată.

În actul I, facem cunoştinţă pe rînd cu toate personajele piesei, pe care autorul le înmănunchează cu prilejul vizitei ce are loc la Clabudeni. Îi cunoaştem acum pe membrii familiei lui Grigore Clabudeanu, pe Lisaveta, soţia lui, şi pe fiul lor, Andrei. Sosesc apoi, ca musafiri, Ilie Penovici, un mare arendaş cu soţia lui, Nedelea, şi cu cele două fiice, Clara şi Ecaterina. Mai vine şi Nicola Leventi, un grec, mic arendaş, de asemenea cu soţia, Xantipa, cu fiul Menelau şi fiica Aglae. Savel Rosmarin, scriitor, un prieten de-al lui Menelau, se ataşează grupului de musafiri. Abia către sfîrşitul actului, este introdus personajul principal, Riţa, care vine la casa boierului în fruntea tarafului şi a întregii şatre de ţigani, al cărei obiectiv era de fapt să cerşească o oală de lapte bătut şi puţin mălai.

Primul act lasă impresia unei „vederi", în care copiii respectivilor arendaşi, oameni cu stare şi cu grijă de viitor, atît pentru ei cît şi pentru odraslele lor, sînt puşi parcă laolaltă, ca să se cunoască şi să-şi lege soarta prin căsnicie. Sub forma ghicitului în ghioc, Riţa indică în realitate scopul acestei vizite şi tot ea declanşează acţiunea principală a piesei. Riţa este în dragoste cu tînărul Andrei Clabudeanu şi acesta, sub pretextul că îi face portretul, caută să o aibă mereu lîngă el, spre nemulţumirea mamei lui şi a slugilor din casă, jupîneasa Joiţa şi Năsărîmbă, care nu-i văd cu ochi buni pe ţigani.

Vizita acestor musafiri cu odraslele lor, ajunse la vîrsta cînd trebuie să se căpătuiască, declanşează în Riţa, venită nu numai sub pretextul să cînte şi să danseze în faţa lor, o adevărată criză sufletească, o trezire la realitate. În actul II, Riţa — care de două săptămîni lipsea de acasă stînd la bunica ei, în alt sat — se întoarce şi se întîlneşte în pădure cu Andrei. Este momentul culminant al piesei, cînd explicaţiile celor doi îndrăgostiţi scot la iveală deosebirile de vederi dintre ei, deosebiri ce reflectă foarte bine situaţia socială în care se petrece acţiunea şi din care este scos crîmpeiul de viaţă ce alcătuieşte subiectul piesei. Riţa hotărăşte să rupă această legătură în care — cu toate ofertele generoase de căsătorie şi de emancipare, făcute de Andrei — ea nu se simţea decît umilită. După aceasta, Riţa şi lăutarul Pantelie, care o iubeşte, dispar din ţară. Actul III ne readuce în casa Clabudeanu, după trei ani. Bătrînul boier zace paralizat, Menelau şi Rosmarin s-au căsătorit, „așa cum le era scris", cu cele două fete ale lui Penovici, căpătuindu-se prin grija socrului lor. Numai Andrei șovăie, așteptînd reapariția Crăiței și amînă mereu căsătoria cu Aglae, invocînd boala tatălui său. Rița și Pantelie, întorși din străinătate cu nume franțuzite, stîrnesc o adevărată senzație, iar Andrei folosește prilejul pentru a încerca s-o silească pe Rița să-l urmeze undeva în străinătate, să fie a lui. Intenția lui rămîne deșartă în fața intransigenței Riței și a bătrînului boier Grigore, care se ridică de pe patul de suferință pentru a spune fiului său că „asta nu se poate".

Gala Galaction (sculptură de I. Ludo)

Conflictul piesei se axează astfel pe legătura sentimentală dintre Rița, vătășița țiganilor de pe moșia lui Grigore, și Andrei Clabudeanu, venit de la învățătură din Elveția. Autorul a vrut fără îndoială să pună față în față două lumi: a asupriților și a asupritorilor și, din felul cum conduce acțiunea, tinde să dovedească un fapt cert, anume că problema nu poate fi rezolvată prin soluții limitate, ea comportă un cadru mai larg, trebuind să fie rezolvată pe plan social, în ansamblu. Condițiile sociale, economice și educative vin să conlucreze la soluționarea unei astfel de probleme. Prin simple concesii individuale, cele mai multe fiind soluții de compromis în cel mai bun caz — ca acelea propuse de Andrei Clabudeanu —, nu se poate ajunge la o rezolvare. Și ca supratemă, se degajă cu claritate un fapt cert: relațiile dintre cele două lumi constituind în primul rînd o problemă de ordin social, rezolvarea nu poate fi decît structurală. Rița este simbolul demnității, sinteza calităților acestui neam obijduit, lipsit de drepturi și împovărat doar de obligații, cu stigmatul disprețului drept semn al luării lui în seamă. Pentru frumoasa țigancă, soluțiile de compromis nu pot fi decît invitații la renegare, în timp ce pentru Andrei ele reprezintă calea, mai sinuoasă și mai puțin dăunătoare lui, de a o aduce în lumea din care face el parte. De aceea, Rița se emancipează singură, cu propriile ei puteri, ajungînd pînă la urmă să-și spună cuvîntul ei înțelept de pe poziții de egalitate.

O analiză a personajelor piesei ne dă și mai bine imaginea celor două lumi.

Bătrînul Grigore Clabudeanu este un boier de modă veche și tradiționalist, care vrea să se înfățișeze ca om de omenie, cu vederi mai largi decît ale altor boieri. În realitate, el n-a făcut altceva decît să opteze pentru o soluție mai practică în relațiile de la stăpîn la slugă. Crezul lui este limpede exprimat atunci cînd spune: „Mă port cu ei cu dreptate și cu omenie... și cu țiganii mei și cu toate neamurile lor, lingurari, ursari, zavragii. Acum vreo douăzeci și cinci de ani, nu ziceam și nu făceam așa... Am avut cu ei lupte grele... Ne-am fugărit și ne-am vînat unii pe alții prin toate pădurile de primprejur... Dar cu stăruință și cu dreptate, i-am domolit... Ăștia de aici sînt vechi țigani mînăstirești... Eu am luat locul mînăstirii care îi avea robi... Trebuie să ai grijă de ei, mai cu seamă iarna. Țiganul nu știe să agonisească pentru iarnă... Îi hrănesc iarna și ei îmi muncesc vara. Sînt destul de ascultători, da' trebuie să ții frîul strîns..."

Se poartă deci cu dreptate, dar cu dreptatea lui de stăpîn care trebuie să țină frîul strîns. Iar omenia, în cazul acesta, este mai degrabă formula care îngăduie o cît mai lungă somnolență a celor conduși.

Mai puțin subtilă, soția lui, Lisaveta, își mărturisește fără ocol vederile ei înapioate, atunci cînd îi vorbește fiului ei: „N-o lăsa pe Rița să se înnădească! Țiganii din firea lor sînt destul de obraznici... Tatăl tău și cu mine ne-am mîncat amarul cu ei timp de peste douăzeci de ani... Și-i cunoști și tu, de ajuns și de rămas, că doar ți-ai petrecut copilăria cu ei pe malurile Vezii... Nu uita că nu mai ești în Italia, ori Elveția... Precum singur spui, acolo este altă lume și alte legături între oameni... Gîndește-te la casa noastră, la mine, la tatăl tău... și mai ales la tine, care mîine poimîine, iei în mînă treburile moșiei".

Andrei, fiul lor, este tipul de fecior de bani gata, venit de la studii din străinătate cu unele idei mai „moderne", mai generoase, dar care, atunci cînd vrea să le aplice, se lovesc de tiparele rigide ale realității din țară. În această situație, el nu face altceva decît să recurgă la soluții sentimentale, toată generozitatea și înclinarea spre combaterea unor prejudecăți de castă răsfrîngîndu-se numai asupra femeii de care se simte atras. În realitate, ofertele pe care le face îi sînt favorabile doar lui, spre a realiza împăcarea cu cei din lumea sa: „Îți scot pașaport — îi spune el Riței — îți dau bani, te trimit în Italia... Vreau să iei lecții de la meșterii teatrului, să-ți deschizi ochii și să vezi ce este lumea și străinătatea... Și să te faci alta, să te miri și tu de tine... Și cînd o fi vremea, te aduc în țară, cioplită, învățată, actriță mare..." Iar mai departe: „Vreau să mă cunun cu tine! Dar nu se poate acum, numaidecît, la noi la biserică, între țiganii tăi și părinții mei... Ne vom cununa în țară străină: *Ne vom cununa în taină!* Cînd vei ajunge actriță cu nume mare, îmbrăcată boierește, vorbind limbi străine, se va schimba fața pămîntului!" (sublinierea noastră).

Toate concesiile pe care Andrei crede că le face pe plan social sînt în realitate oferite numai Riței și nu-și au altă justificare decît afecțiunea pentru ea. De altfel, el nu privește în viitor, refuză să se gîndească la felul cum vor evolua lucrurile și, cînd Rița îi amintește acest aspect, el îi răspunde: „Rițo, dreptatea ta de peste 10, 20 de ani nu poate să stingă focul meu de azi! Mi-ești dragă, Rițo! Nu vreau să știu azi cîtă dreptate vei avea tu cînd mi-or ieși ștepi albi în barbă..."

Din tabăra Clabudenilor, s-ar cuveni să mai vorbim despre cei doi arendași, Leventi și Penovici, cu familiile lor. În afară însă de Menelau și de scriitorul Rosmarin, toți ceilalți sînt aproape numai niște simple prezențe scenice, destul de vag conturate. Menelau este un închipuit, care în vorbire folosește o frazeologie amintind uneori de Rică Venturiano. Rosmarin se comportă ca un vînător de zestre şi face paradă de cosmopolitism.

Ajungem, în sfîrşit, la figura centrală a piesei, Riţa care, evident, şi-a atras toată afecţiunea autorului. Riţa este, în primul rînd, sinceră — cu sine şi cu ceilalţi. Nu se lasă amăgită de vorbe mari şi chiar în dragoste îşi păstrează raţiunea. Ştie să-şi curme afecţiunea atunci cînd trebuie să împiedice umilirea. Priveşte lucrurile şi pe oameni cu multă pătrundere, cu raţiune şi luciditate. Ceea ce contrastează puternic cu trăsătura mistică, fatalistă, superstiţioasă, pe care i-o imprimă pe alocuri autorul. În realitate, Riţa împinge acţiunea spre deznodămîntul dorit de ea, nelăsînd nici o clipă ca soarta să decidă în voia ei. Credem mai degrabă că din nevoia de culoare locală a adus autorul aceste elemente de fatalitate şi de superstiţie, pe care, în treacăt fie zis, ţiganii le convertesc cu talent în surse de cîştig, atunci cînd pot, spre a-şi împlini nevoile lor materiale.

Riţa vorbeşte cu adevăr şi priveşte mai departe decît cei din jurul ei: „Boier Andrei, să vorbim pe şleau... Dumneata eşti dintre boieri... eu dintre sălbăticiuni. Eu ştiu ce ştiu ca o sălbatică... mă gîndesc şi trăiesc şi mă port ca neamul meu şi ca tata şi ca mama... Dumneata eşti boier şi te îmbraci nemţeşte... Cum trăieşti, cum mănînci, cum vorbeşti : cu mine nu te nemereşti..." Iar mai departe îi spune lui Andrei: „Şi eu ce făceam cu ţiganii mei? Că se chiamă că sînt vătăşiţa lor... Cînd ar fi venit la mine la curte, eu cum i-aş fi primit ?... Ca nevasta dumitale, ori ca vătăşiţa lor?" Apoi continuă: «Asta e, boieraşule ! ...Cînd boierul îşi dă în petec, ca un boier, toată lumea zice: „Boieru' tot boier !"... Dar cînd ţiganul ajuns boier îşi dă în petec ca un ţigan, toată lumea îi dă cu tifla : „Ţiganu' tot ţigan !"»

Riţa este vătăşiţa acestor oameni. Este însuşi simbolul calităţilor şi aspiraţiilor lor şi de aceea ea nu se vinde şi nu se transformă în funcţie de perspectiva de a trece pragul castei boiereşti.

Ne îngăduim aici o paranteză, spre a face o paralelă cu altă figură de ţigancă din literatura universală : cu Preciosa din nuvela exemplară a lui Cervantes, *Jitanilla*. Conflictul din piesa lui Galaction şi acela din nuvela lui Cervantes este asemănător. Preciosa este tot ţigancă şi tot dansatoare, cîntăreaţă şi ghicitoare laolaltă. De o frumuseţe răpitoare, ea cucereşte inima unui tînăr nobil spaniol, care o cere în căsătorie. Înainte de a-i da vreun răspuns la această propunere, Preciosa cere tînărului nobil să vină printre ţigani, să trăiască alături de ei şi să-i cunoască, să le vadă felul de viaţă. Cervantes a ales însă un deznodămînt care poartă pecetea vremii lui, făcînd ca Preciosa să-şi descopere originea nobilă, ceea ce justifica în ochii societăţii de atunci căsătoria ei cu tînărul aristocrat. La distanţă de veacuri, aceeaşi problemă a căpătat la Galaction o altă rezolvare: Riţa se emancipează, rămînînd între ai săi, alături de ei, soarta ei fiind şi a lor. Ceea ce vom sublinia este faptul că Riţa şi Preciosa, deşi de obîrşii atît de diferite, trăite însă în aceleaşi condiţii şi primind aceeaşi educaţie, dovedesc calităţi asemănătoare.

Încheind analiza piesei lui Gala Galaction, vom sublinia în primul rînd caracterul ei pitoresc, plin de farmec, pe care ţi-l sugerează mai ales redarea acelor crîmpeie din viaţa şi obiceiurile ţiganilor. Credem chiar că la sfîrşitul actului I si în actul II — care în intenția autorului trebuiau să aducă conflictul pe un prag de mare intensitate dramatică — abundența acestui element pitoresc diluează dramatismul, încetinește ritmul acțiunii. Piesa e însă construită pe cîteva momente de intensitate, în care autorul dă dovada calităților sale deosebite de scriitor.

Deși pe alocuri declamatorie și ușor melodramatică, *Rița Crăița* trăiește prin sinceritatea și autenticitatea pe care le degajă, prin poezia pe care o conține.

Conflictul este simplu și condus cu siguranță spre deznodămînt, dar în privința conturării personajelor autorul pare preocupat să dea relief, mai ales Riței, în detrimentul celorlalți. Este de asemenea de reținut patosul cu care este redată lupta țiganilor pentru dobîndirea drepturilor elementare, deși sub acest raport *Răzvan și Vidra* cunoaște o mai mare intensitate, un conflict mult mai adîncit de către autor.

Publicată în 1942, în anii războiului și persecuțiilor, *Rița Crăița* capătă valoare de protest social, de autentică atitudine democratică. Scrisă cu nerv și cu preocupare de veridic, piesa — deși aduce o problemă astăzi rezolvată — trezește interesul atît prin ținuta ei artistică și mai ales prin mesajul de umanitate pe care îl conține, cît și prin vigoarea cu care este conturat personajul feminin, Rița.

Mircea ALEXANDRESCU

DISCUŢII

...despre „Naţional"

Deziderate

De cînd am rămas fără casa noastră cu sacre amintiri, s-au perindat cîţiva directori care n-au uitat să ne transmită, prin programul lor, grija nemăsurată de a ne reclădi teatrul, de a ne realiza visurile. După ce bătrînul teatru nonagenar s-a prăbuşit sub bombele duşmane, vechea gardă a Teatrului Naţional a trebuit să vadă cu durere cum o parte din cadrele ei au fost desprinse pentru a forma nucleul altor teatre. Era normal să se purceadă la o reimprospătare a cadrelor teatrului, prin aducerea altor elemente valoroase de pe alte scene. Dar criteriile n-au fost tocmai fericite în selecţia efectuată, nici la aşa-zisul „export" şi nici la „import".

În mod normal, colectivul Teatrului Naţional ar fi trebuit să se consolideze, în scopul de a realiza cea mai puternică formaţie de teatru, deoarece aci se păstra — prin vechiul nucleu — tradiţia teatrului rominesc. Pentru aceasta, era necesar să fie readuse dinafară, mai intii, vechile cadre „naţionale", care se refugiaseră pe scenele teatrelor particulare. Ar fi fost un fel de „intoarcere a fiului risipitor" pentru că — să recunoaştem — aceste valoroase elemente au părăsit prima noastră scenă, atrase de mirajul „capitalist" al scenelor particulare. Să nu uităm, bunăoară, că gajul pe trei seri al unui actor din teatrul particular era egal cu salariul pe o lună al actorului de la Teatrul Naţional! Şi cu toate acestea, majoritatea marilor actori nu şi-au părăsit scena lor săracă, dar dragă. În altă ordine de idei, trebuiau să fie incadraţi in acest colectiv tinerii cei mai bine inzestraţi şi cei mai apropiaţi de stilul clasic al Naţionalului; iar dintre actorii celorlalte scene, cei care se puteau incadra tradiţiei şi educaţiei artistice a bătrînului colectiv. În felul acesta s-ar fi consolidat şi alte colective puternice, alături de Naţional, organizate pe stiluri bine definite.

Din cauza mutaţiilor făcute in Teatrul Naţional, actori de stilul Naţionalului nerechemaţi sau îndepărtaţi — dintr-un motiv sau altul — au fost nevoiţi să-şi dăruie talentul pe alte scene. Această imprejurare n-a rămas fără inriurire asupra moralului lor, deoarece fuseseră în mod arbitrar desprinşi de lăcaşul lor de artă unde au lăsat amintirea unor valoroase creaţii — pentru a deveni „corepetitori" într-un colectiv prea tînăr; actori tineri valoroşi, aşijderea, au fost îndepărtaţi, deşi le revenea sarcina de a prelua linia marilor lor inaintaşi in viaţă, lingă care era firesc să joace pentru a-şi însuşi astfel — şi numai aşa — marea tradiţie; şi, ce este mai grav, singurul regizor deţinător al tradiţiei Naţionalului şi al şcolii marelui nostru regizor Paul Gusty, Ion Şahighian, a fost îndepărtat, în anii lui de maturitate, din mijlocul unui colectiv în care crescute şi se formase.

Fără sală de teatru, fără o conducere unitară (cîți directori, atîtea conduceri), în care directorii să-și treacă unul altuia făclia, cu un colectiv risipit și mozaicat, cu regia lipsită de sprijinul direct al singurului legatar al școlii Naționalului, Teatrul Național nu putea redeveni el însuși. Este adevărat că în colectivul nostru s-au încadrat actori de certă valoare și regizori buni dinafara cadrelor noastre vechi, dar simțim lipsa celor mai sus semnalați, care reprezintă linia tradiției primei noastre scene. Nu trebuie să ne încălzim pînă la incandescență de succesul nostru la Paris. Un succes mare, evident, dar care nu face decît să confirme că Teatrul Național și-a regăsit, în spectacolele transportate la Festivalul Internațional, linia lui firească. Privit însă în activitatea lui globală, Teatrul Național prezintă o varietate de stiluri, de multe ori în același spectacol, un repertoriu sărac și inconsistent, o indisciplină de muncă și — ce e mai grav — generații de actori nesudate ori sudate artificial. Ce să mai spunem de acele spectacole care, datorită succesului lor de „casă" (*Gaițele* lui Al. Kirițescu), nu mai sînt supravegheate, merg în virtutea inerției și, de la un spectacol la altul nu se mai întîlnesc aceiași actori în scenă ! Mai poate prezenta un asemenea spectacol garanția unei expresii artistice ? Mă îndoiesc.

Unde este marele repertoriu de altădată, care determina atît de riguros profilul Teatrului Național ? Orice stagiune începea cu un mare clasic romîn (Alecsandri, Hașdeu, Caragiale, Delavrancea, Davila, Sorbul, Peretz etc). Nu lipseau nici marii clasici universali, care nu trebuiau să aștepte un an în repetiții. Niki Atanasiu, într-un articol (publicat în „Lupta de clasă" nr. 10/1956) constată cu amărăciune că avem un repertoriu „pe hîrtie", și acela alcătuit în pripă : „Condițiile de realizare însă, posibilitățile practice nu au fost pregătite din timp, nu au fost studiate temeinic. Figurează într-adevăr în acest repertoriu piese de Ibsen, Shaw, Shakespeare, Molière. Dar există oare timpul și condițiile necesare pentru pregătirea lor în această stagiune ?" Pe de altă parte, literatura originală contemporană își face cu greu drum pe prima noastră scenă. De ce ? Nu cumva pentru că regizorii noștri studiază piesele acestea gîndindu-se numai dacă „merg" sau nu spre premii de stat ? Nu cumva fug de lucrările dramatice originale contemporane și se refugiază la clasici pentru că li e teamă de răspunderea profesională care, evident, e mai mare, sub raport regizoral, pe un material virgin, decît pe drumurile amplu bătute ale clasicilor? Ori, poate fiindcă o parte din literatura aceasta e încă slabă, schematică, cu temele și personajele trase în serie ? Cred că aceste ipoteze au un sîmbure de adevăr. Aș vrea să semnalez un fapt îngrijorător, referitor la ultima ipoteză, anume un fel de „misoginism" de creație al autorilor noștri dramatici, care — așa cum îl semnala mai de mult Gorki, într-o discuție pe marginea literaturii tinere — se face sensibil prin lipsa femeilor sau slaba lor participare ca personaje ale dramaturgiei noastre. Prea multe piese cu prea mulți bărbați și prea puține femei. Oare, femeia nu s-a emancipat decît în viața cea de toate zilele ? Nu cunosc capodopere care să nu aibă femeia ca izvor de sentimente și element-nucleu în desfășurarea conflictului. Ce dumnezeu ? ! Autorii noștri au uitat să iubească? Să învețe atunci de la clasici, ca Shakespeare, Molière, Racine, Cehov, Tolstoi, Alecsandri...

Ipotezele expuse mai sus (și care marchează criza noastră de repertoriu) pun, în ansamblul lor, problema consiliilor artistice. Dacă fiecare din aceste ipoteze, luate în parte, scoate în evidență responsabilitatea regizorului sau a autorului dramatic, ce hram poartă atunci consiliul artistic, în care sînt întruniți laolaltă autori, critici, actori, regizori și directorul de teatru ? Consiliul artistic al Teatrului Național este direct răspunzător de stadiul actual al repertoriului, fiind lipsit de un sistem practic de lucru, bine determinat. Repertoriul, așa cum s-a procedat pînă acum, nu s-a făcut niciodată plecînd de la profilul teatrului. De altfel, Teatrul Național nici nu a izbutit pînă azi să-și facă un profil al său. Repertoriul se face *pe regizori*. Dacă conducerea teatrului nu va ieşi de sub influenţa acestui *primat exagerat al regizorului,* în teatrul în care pînă şi contabilul este mai ascultat decît actorul, Teatrul Naţional va ajunge să se tîrască ca o reptilă, în loc să-şi ia zborul de vultur pentru care a fost hărăzit.

Repertoriul nu trebuie să se facă nici pe puterile regizorului, nici pe criteriul ghicitorii „a fi sau a nu fi premiat de stat", cum se procedează acum, nici pe interesele „vedetelor", aşa cum se proceda altădată. Repertoriul trebuie întocmit pe profilul clasic al Teatrului Naţional şi pe *posibilităţile actorilor*. Aceştia trebuie utilizaţi pe măsura valorii lor şi în măsura în care sînt cei mai solicitaţi de rol. Este necesar, în acelaşi timp, la distribuirea elementelor tinere, să se ţină seamă de pregătirea „cadrelor de schimb". Amintesc, între alţii, de directoratul lui Corneliu Moldovanu, cînd s-a văzut preocuparea de creştere a actorilor generaţiei următoare, care trebuia să înlocuiască pe marii maeştri în viaţă. Cei tineri erau puşi să joace alături de modelele lor, să le dubleze pe acestea, ca să-şi însuşească astfel măiestria necesară. Aşa a fost format George Calboreanu alături de C. Nottara ; Al. Critico, alături de Aristide Demetriad; cel ce semnează aceste rînduri, alături de N. Soreanu; G. Baldovin, alături de V. Toneanu ; aşa a fost pregătit Ion Sîrbu, alături de Iancu Petrescu ; Ion Manu, alături de Belcot...

Marii noştri actori n-au fost şi nu sînt puşi în valoare de repertoriul actual şi s-a creat, în mod indirect, o falsă poziţie a tinerei generaţii şi o şi mai falsă teorie a succesului în teatru ; *neavînd de unde învăţa,* de vreme ce actori mari ca Băltăţeanu s-au risipit de multe ori în roluri episodice, tinerii noştri actori socotesc că succesul în teatru se datoreşte vînătorii de roluri prime. Iarăşi îl citez pe Niki Atanasiu, care atacă frontal problema generaţiilor în teatru : „Există încă la unii tineri părerea că marii actori ies la iveală la noroc, atunci cînd sînt încercaţi în marile roluri. Se poate întîmpla şi asta. Dar, de obicei, măiestria actoricească se capătă printr-o muncă asiduă, îndelungată şi tenace, prin învăţătură şi maturizare, prin studierea creatoare a maestrului preferat". Acelaşi lucru îi învăţăm şi noi, dascălii, la Institut, pe viitorii actori care, cînd au ajuns în teatru, nu mai dau peste maeştri decît la casierie, în ziua lefei... A studiat cineva în Teatrul Naţional tehnica creatoare a marilor actori din vechea gardă ? Nu zic a... maeştrilor, fiindcă la ora actuală, sînt prea mulţi maeştri în teatru, în special în jurul a 30 de ani (nu de teatru !). Nu s-a gîndit nimeni s-o facă. Dar ce să mai vorbim, cînd presa de specialitate e plină de măiestria tuturor, a regizorilor tineri şi foarte tineri, a scenografilor etc., numai de măiestria actorilor nu se scrie uneori decît „post mortem". Constat cu surprindere că, peste tot, regizorul este socotit o „personalitate complexă", ca şi cum actorul ar fi lipsit de personalitate. Nu cred că această „personalitate complexă", pe care a căpătat-o *regizoarea* M. Sadova, i-a lipsit *actriţei* M. Sadova. S-a spus mereu că Iancu Petrescu era un actor incult şi fără personalitate. Este o eroare gravă şi o cumplită injurie ce i se aduce acestui mare actor, care n-ar fi fost atît de *mare,* dacă nu avea o *mare* personalitate artistică, datorită căreia actorul acesta a dat autenticitate plastică şi profunzime de gîndire eroilor pe care i-a întruchipat.

Teatrul Naţional se deosebeşte de toate celelalte teatre apuse sau în viaţă, prin tradiţia lui. Dacă însă repertoriul se face ignorînd linia acestei tradiţii, dacă teatrul nu mai are un profil ci mai multe, dacă actorii mari — depozitari ai acestei tradiţii — sînt cu economie utilizaţi, probabil fiind socotiţi... casabili, dacă conducerea teatrului şi consiliul artistic sînt sub influenţa teoriei „personalităţii complexe" a regizorilor, dacă nu se continuă în teatru munca pe care au dus-o profesorii cu elevii la Institut — atunci ceea ce a mai rămas din moştenirea vechiului Teatru

Național se va irosi cu timpul, iar Teatrul Național va deveni un teatru oarecare, fără un stil propriu și fără un rol cultural specific.

O problemă asupra căreia trebuie să se insiste este problema tineretului. Întîmplător, cîțiva din actorii Teatrului Național sînt și profesori la Institut, unde au pregătit cîteva serii de actori tineri, actualmente în cadrele Naționalului și ale altor teatre. Noi i-am învățat într-un fel, iar Teatrul Național (și teatrele, în genere) le-a șters multe din învățătura noastră. Mie mi-a dat mult de gîndit constatarea pe care am făcut-o aflîndu-mă în fața unor actori tineri care nu mai păstrează aproape nimic din etica artistică a studenților de ieri. Ce s-a întîmplat ? Nu cumva noi i-am îndrumat greșit, învățîndu-i să nu fie mulțumiți de munca lor niciodată, să considere că viața actorului e prea scurtă pentru a-și însuși toate tainele măiestriei, să învețe de la maeștrii lor, să nu uite că arta care nu se dezvoltă pe o disciplină personală nu se poate realiza ? Sau, poate, au prins în teatru năravuri care vor lăsa urme în generația tînără, și anume : îngîmfarea după primul succes, goana după roluri mari, fuga de ucenicie, ireverența sau lipsa de interes în fața maeștrilor, indisciplina în repetiții și spaima ori refuzul de figurație, deși figurația a fost totdeauna școală pentru marii actori.

Cine a greșit ? Eu cred că vinovatul principal e teatrul, care nu le-a creat acele condiții de viață artistică, de care le-au vorbit dascălii din Institut. În loc să intre într-un atelier de creație, tinerii absolvenți s-au trezit angajați într-o cursă după succese facile. Pe bună dreptate — și-au spus ei — bătrînii maeștri, care au gustat din plin bucuriile rampei, n-au decît să rămînă în cor, de vreme ce în cor i-am găsit ! E timpul tineretului să se afirme ! Numai că aceasta e o concepție mult prea... atletică despre artă. Teatrul nu este o artă musculară, care să se bazeze numai pe vitalitatea actorului, ca o funcție a vîrstei lui. Maria Filotti, la 73 de ani, se dezdoia cînd intra în scenă, devenea uriașă, se răscoleau vulcanii în pieptul ei supt de bătrînețe. Cîți tineri, falnici în culise, nu devin mici și dispar după ce au intrat în scenă ? A stat de vorbă conducerea teatrului (care n-a găsit decît soluții de circumstanță pînă acum) cu actorii din teatru, care sînt în același timp și profesori la Institut, despre problema aceasta tot atît de importantă pe cît de delicată ? Cine-i poate cunoaște mai bine pe actorii tineri, decît vechii lor profesori ?...

Tinerețea lor este, biologic, refractară șederii în bancă, statului pe loc. Elanul lor caracteristic îi împinge să facă salturi îndrăznețe, să prindă orice moment de afirmare. De aceea, se atașează de tot ceea ce le poate crea, în teatru, posibilitatea de a sparge anonimatul. Ei sînt grăbiți și preferă să meargă alături de regizorii care le dau roluri, decît în pasul domol al vechilor actori care le dau.. sfaturi.

*

Teatrului Național i-a lipsit fără îndoială, *omul de teatru*, care să concentreze în mîinile sale toate forțele instituției. Omul acesta trebuie să-i determine profilul, să-i dea un repertoriu de prestigiu, să refacă cadrele cu actorii potriviți stilului și profilului său, să se ocupe de promovarea judicioasă a tineretului, descoperind cu grijă pe urmașii marilor actori de azi, să-i scoată din anonimat pe vechii actori care sînt nepotrivit utilizați, să readucă pe vechii actori ai Naționalului, scoși în mod nejustificat de la vatra lor, să-l readucă pe Ion Șahighian, al cărui loc de regizor este cu prisosință acolo unde a primit taina meseriei de la Paul Gusty, și să înceapă a ridica din temelie un nou Teatru Național, care să nu se deosebească prea mult de celălalt... Numai așa se va mai putea vorbi de Teatrul Național. Altfel, fără templu de artă, fără autoritatea unui regizor din școala lui Gusty, cu cadrele mari risipite și cu un colectiv numeros, dar neunitar — în care bătrînii nu sînt satisfăcuţi, iar problema tineretului nu s-a putut încă rezolva —, teatrul acesta nu va fi decît un *mare ansamblu*, fără tradiţie, fără stil, cu viitor desigur, dar fără trecut.

Teatrul Naţional are, de curînd, un nou director. Numirea lui Ion Marin Sadoveanu a fost primită cu simpatie şi încredere de cadrele actoriceşti, noul director fiind un vechi om de teatru şi un mare animator. Nu ne îndoim că dînsul, care cunoaşte — tot atît de bine ca şi noi — toate problemele acute ale bătrînei noastre scene, care cunoaşte actorii şi puterile lor artistice şi care păstrează amintirea neştearsă a marilor noastre tradiţii, va înţelege că noul său directorat este legat funciarmente de rezolvarea marilor deziderate ale Teatrului Naţional. Să fie într-un ceas bun!

Ion FINTEŞTEANU

În aşteptare

S-a împlinit un an de cînd, în teatrele din Moscova şi Leningrad, am mers pe urma lucrurilor cunoscute din lecturi, povestiri şi a visurilor legate de firea artistului. În imaginaţia mea, fiecare teatru se contura într-un anume fel, legat de tradiţie, de repertoriul şi actorii care l-au însufleţit.

Inima mi-a bătut mai puternic atît la M.H.A.T., în casa Teatrului de Artă, în timp ce păşeam pragul pe care de atîtea ori l-au trecut Cehov şi Gorki, Nemirovici-Dancenko şi caldul suflet al lui K. Stanislavski, cît şi la Teatrul Mic, cu venerabila clădire străjuită de statuia în bronz a lui Ostrovski, autorul şi dascălul, ale cărui opere dramatice şi tradiţie de artă actoricească constituie nobleţea şi stilul unuia din cele mai perfecte colective artistice.

La fel am simţit cum minunatul Leningrad ar fi mutilat în frumuseţea lui arhitectonică şi spirituală, dacă locaşurile de teatru ar fi fost distruse, iar colectivele artistice, cu adînci rădăcini în tradiţia culturală a ţării, reduse la spaţii improprii repertoriului şi stilului ansamblului de dramă sau operă.

Vizionînd spectacolele şi pe marii actori sovietici, gîndul mă purta spre talentaţii actori ai teatrului romînesc, în stare să dea viaţă cu vigoare şi poezie figurilor de eroi interpretaţi strălucit de actorii Uniunii Sovietice.

Şi totuşi... ştiam că mă mint, că nu se poate obţine spectacol fără fisură, că „ceva" stinghereşte munca la Teatrul Naţional şi că acel „ceva" se datoreşte în primul rînd lipsei unei săli şi a unei scene care să adăpostească un ansamblu şi un repertoriu al cărui prestigiu să nu fie minimalizat de puţinătatea mijloacelor de comunicare a spectacolului.

Actuala sală Comedia, cu toate îmbunătăţirile ce i s-au adus (foaiere, cabine, adîncirea şi înălţarea scenei, magazia de decoruri) rămîne un teatru de salon prin excelenţă, în care actorii nu se pot depărta de rampă mai mult de 4—5 metri fără riscul de a nu mai putea fi văzuţi, deoarece raza vizuală a lojilor laterale nu cuprinde decît o treime din scenă, iar decorul nu poate utiliza spaţiul scenic dincolo de minuscula deschidere de şase metri, cît are rampa, de la un arlechin la altul. Şi atunci cînd spargi acest spaţiu de dincolo de rampă, profită de el numai spectatorul din centrul sălii, pentru actori fiind o zonă de neutilizat, de vreme ce nu se pot ascunde permanent pentru o bună parte din public.

Acest neajuns explică în mare măsură repertoriul care a stat la baza activităţii companiilor particulare, ale căror forţe actoriceşti ar fi putut ataca, prin pregătirea şi talentul lor, repertoriul antic şi shakespearian. Dar acest repertoriu cerea spaţiu pentru mişcare, aer pentru decor. Eforturile costisitoare şi nerăsplătite ale lui Tony Bulandra şi ale asociaţilor săi, imboldiţi de dorul de a crea eroi din marea dramaturgie, trebuiau echilibrate prin reprezentarea comediilor şi dramelor potrivite cadrului adecvat.

Desigur, un text se poate comunica şi de pe un podium improvizat, dar nu şi un spectacol cu valorile scenice cerute de text. Glasul, gestul şi raporturile dintre personaje înscrise în spaţiul scenic sînt strîns legate de stilul operei şi de natura sentimentelor ei.

În van îşi strigă Lear disperarea, dacă el dispare din ochiul spectatorului după trei paşi făcuţi din centrul scenei la dreapta sau la stînga. Furtuna se întîmplă undeva, prea în fund, independentă, iar legendarul rege rămîne în afara ei: trupul lui chinuit nu se micşorează, profilat în imensitatea spaţiului scenic ; spectatorilor nu li se oferă potenţialul tragic al furtunii din om şi din cosmos; totul se reduce la o frămîntată mişcare pe loc, la o agitaţie într-un cadru în care spaţiul şi decenţa impun gestul şi tonul măsurat. Această sufocare a unui spaţiu scenic artificial împinge la rezolvări care pot apărea uneori ca extravaganţe regizorale, ele nefiind, în fond, decît nevoia de a dilata spaţiul pentru susţinerea momentului tragic.

În articolul său din nr. 7 al revistei „Teatrul", tov. Simion Alterescu are o emoţionantă evocare „a ridicărilor de cortină din impunătoarea sală distrusă a Teatrului Naţional, unde se păstra climatul cultural al marilor înaintaşi, spiritul real al artei teatrale naţionale, făurite în zeci şi zeci de ani de osteneala scriitorilor noştri dramatici, de marii noştri actori" şi consideră lipsa de solemnitate a actualelor scene ca una din cauzele carenţei de fior dramatic a spectacolului faţă de realizările teatrului. Dacă am insistat asupra acestui aspect al problemelor legate de bunul renume al primei noastre scene, e pentru că, după umila mea părere, de acesta depind multe din scăderile de nivel ale Teatrului Naţional, pe care cu toţii îl iubim. Instituţia aceasta aşteaptă scena propice menirii ei adevărate şi care se va transforma din nou, prin repertoriu şi printr-o strînsă etică profesională, în nava plină de măreţie, în stare să înfrunte marele repertoriu universal şi să păstreze la loc de cinste glorioasa dramaturgie romînească. În cadrul cincinalului, din grija conducătorilor noştri pentru destinele artei, este înscrisă şi studiată începerea construirii sălii Teatrului Naţional, pe scena căruia vor răsuna din nou glasurile tuturor actorilor mari ai ţării.

Acea zi trebuie să o aşteptăm pregătindu-ne sufleteşte pentru a fi demni de ea şi perfecţionîndu-ne măiestria, pentru a putea face faţă misiunii noastre.

A pregăti această zi înseamnă a insufla viaţă tuturor sectoarelor instituţiei şi a vădi o mare grijă pentru omul şi locul pe care îl deţine. Dacă cerem spectatorului îngăduinţă pentru cadrul în care activăm, nimic nu scuză abaterea de la primatul textului de calitate, slaba reprezentare, lipsa de gospodărire, lipsa de prevedere în repertoriu şi, mai ales, politica îngustă în asigurarea cadrelor majore, prezente şi de viitor ale teatrului : actori, regizori, decoratori, tehnicieni.

Aşa cum reiese din articolul fostului director al Teatrului Naţional, tov. Vasile Moldovan, forurile superioare trebuie să ajute teatrului să ridice nivelul cadrelor, infuzînd viaţă colectivului, completînd locurile, rămase — deocamdată — fără urmaşi prin dispariţia prematură a şase mari actori. Teatrul are un tineret valoros, dar nu toate genurile de roluri îşi au reprezentanţi în tînăra generaţie, iar nevoile repertoriului nu pot fi reduse la posibilităţile unui număr restrîns de eroi. Subţirimea spectacolelor de comedie de la Naţional, deservite strălucit, dar pînă la extenuare, de o echipă cu care orice teatru s-ar mîndri, constituie o biruinţă, pe care o dorim repetată mereu în dramă şi tragedie.

Rostul și prestigiul primei scene a țării sînt umbrite, dacă verbul eroic, înaripat al marilor tragedii, al teatrului shakespearian, al figurilor din trecutul neamului, al repertoriului contemporan — nu întrunește acele forțe dramatice actoricești care să ducă mesajul artei majore în inima spectatorului, să-l electrizeze, să-l îmbărbăteze, să-l înnobileze. Pentru aceasta, politica de cadre a Teatrului Național nu a fost întotdeauna destul de chibzuită; lucrurile au mers, de multe ori, cam la voia întîmplării. Nu a existat preocuparea pentru un repertoriu axat pe valorile existente și nu s-au adus în teatru — cu excepția lui Toma Dimitriu, recent încadrat, dar detașat încă la Teatrul Municipal — acele forțe mature și tinere de actori cu care să se poată îndrăzni, cu sorți de izbîndă, jucarea oricărui repertoriu. E drept că Teatrul Național are posibilitatea de a asigura o foarte bună distribuție feminină pentru orice rol de tragedie, dramă sau comedie. Este știut însă că piesele, în majoritatea lor, necesită femei în distribuție abia în proporție de o treime. Necesitățile majore privesc pe interpreții masculini. Nu întîmplător — după trei ani de la dispariția atît de prematură a lui Mihai Popescu — Romeo, Bălcescu și atîtea roluri pe care acest actor le-ar mai fi putut juca au rămas fără interpret.

Teatrului Național trebuie să i se atribuie de preferință acele elemente actoricești care nu frînează dezvoltarea lui artistică, care pot face ușor pasul spre desăvîrșire și prin care repertoriul permanent își păstrează nivelul și suflul de mare artă. Așa cum, în trecut, scriitorii și oamenii de cultură au stat de strajă la ridicarea prin voința și iubirea lor a Teatrului Național, tot așa, acum, Ministerul Culturii și Uniunea Scriitorilor trebuie să vegheze pentru sprijinirea primei scene romînești. Astăzi, ansamblul Naționalului s-a aciuit într-o sală creată pentru alt scop decît acela de a suplini golul născut datorită unei pribegii lungi a acestui colectiv. Pînă la construirea noii săli, să veghem la ridicarea nivelului etic și artistic al purtătorilor faclei aprinse de toți iubitorii de artă și cultură ai acestei țări.

Marietta SADOVA

Remedii

Cu dorința curată de mai bine, îndrăznesc să înșir cîteva cuvinte despre destinul Teatrului nostru Național. Privesc în urmă spre cei patruzeci de ani de activitate în slujba primei noastre scene, alături de Constantin Nottara și de Paul Gusty, și cred că aș lipsi de la datoria mea dacă m-aș retrage într-o comodă și prudentă tăcere, lăsînd să se irosească fără folos roadele unei experiențe de o viață întreagă. Teatrul Național, de care nu m-am despărțit sufletește niciodată, a rămas scump inimii mele, iar acum cînd cariera mea de regizor este pe sfîrșite, pot să spun lucrurilor pe nume, fără să fiu bănuit nici de idei preconcepute, nici de patimă personală.

Să începem cu începutul. Cu lipsa care cred că a fost cea mai adînc simțită. Iată. Teatrul Național nu mai are astăzi un local propriu și de 12 ani e un tolerat în casă străină. Sălbăticia hitleristă i-a distrus cinstita lui gospodărie și l-a azvîrlit pe drumuri, cu decoruri și costume, în căutarea unui adăpost. L-a găsit, pînă în cele din urmă, și s-a instalat cum a putut, punînd în lucrare varul și mistria, dar chiar după ce și-a reluat activitatea întreruptă, lucrurile nu mai semănau cu ceea ce fuseseră. Un azil improvizat nu poate înlocui căminul în care s-a păstrat o datină. Zidurile au sufletul lor, cum spune poetul latin : *sunt lacrymae rerum*..

Vechea clădire a Teatrului Național nu era, desigur, un monument arhitectonic de o frumusețe deosebită și avea, fără îndoială, destule cusururi. Sala devenise neîncăpătoare pentru marea afluență a publicului de astăzi, iar mașinăria scenei lăsa mult de dorit. Decorurile erau purtate pe miini și instalarea unei scene turnante nu era posibilă din pricina lipsei de degajamente. Dar sala avea o acustică minunată, egală poate cu aceea a Scalei din Milano, iar scena însăși, oferind o deschidere destul de largă și o bună adincime, permitea cele mai cuprinzătoare și mai fastuoase montări, cu planuri spațioase și bogate mișcări de ansamblu. Era loc destul pentru Puntea Suspinelor și aveau unde să se adune la sfat boierii cu barbă rară ai Moldovei. Acest cadru generos, prielnic marilor spectacole, s-a pierdut. Fără a atribui o putere miraculoasă atmosferei spirituale în care se prezintă o realizare artistică, nu cred, de pildă, că spectacolele Comediei Franceze ar fi tot atit de impresionante, dacă *Fedra* sau *Cidul* s-ar muta din casa lui Molière într-un „teatru de buzunar", sau dacă maestrul George Georgescu ar consimți să dirijeze Simfonia a IX-a într-o sală de cinematograf.

Edificiul Teatrului Național constituie, fără îndoială, o problemă esențială, în vederea înlăturării greutăților ce stau în calea colectivului său artistic. Dar această problemă, se știe, a fost luată în seamă de forurile guvernamentale și de partid — și ea își va găsi, sîntem încredințați, urgenta rezolvare. Pînă atunci însă, îndatorirea celor chemați direct la îndreptarea și redresarea Teatrului Național este de a se strădui să pregătească pe plan artistic condițiile prielnice acestei redresări. Clădirea Teatrului Național să găsească aceste condiții satisfăcute, în momentul în care slujitorii lui vor fi chemați să oficieze în ea.

Privind din nou înapoi ca să învățăm de la precursori, vom înțelege că Teatrul Național a avut totdeauna *o bună tradiție* și *un stil* propriu, de la care nu s-a depărtat. E tradiția și stilul lui Vasile Alecsandri și al lui Matei Millo, al lui I. L. Caragiale și al lui Alexandru Davila, al lui Barbu Delavrancea și al lui Constantin Nottara, al lui Aristide Demetriad și al lui Paul Gusty, ctitorii primei noastre scene și slujitorii ei cei mai credincioși, care în ciuda amestecului nepriceput al politicianismului rău-nărăvit, cu toate răsturnările de directori urmind după fiecare schimbare de guvern, au reușit de-a lungul anilor să mențină o linie de consecvență artistică și o continuitate de concepție, care n-ar fi trebuit să se piardă cu niciun preț. Cum să se păstreze, însă, acest stil și această tradiție, cind vechii actori ai Teatrului Național s-au împrăștiat în alte diferite formații, iar prima noastră scenă a primit de la fostele teatre particulare un aflux de elemente noi, care au adus, firește, talentul lor incontestabil, dar au venit cu o altă concepție, cu o altă linie de interpretare, cu un alt stil. Coeziunea care se realiza altădată în pregătirea unui spectacol la Teatrul Național, și mai cu seamă legătura vie între actorii începători și înaintașii lor astăzi s-au destrămat. Teatrul Național a fost, dincolo de sălile de curs ale conservatorului, o școală de creștere a cadrelor și de formare a elementelor tinere, oferind noilor veniți în templul Thaliei posibilități nelimitate de a-și însuși meșteșugul artei dramatice după modelul fruntașilor din generația veche, care nu pregetau să îndrume primii pași ai celor sortiți să-i înlocuiască într-o zi. Cu multă mihnire am văzut cum au căzut sub ochii noștri unii din cei din urmă reprezentanți ai acestui stil ales și ai acestei nobile tradiții și cum alții s-au înstrăinat de la matcă. Unii au plecat pentru totdeauna dintre noi, ca N. Bălțățeanu și Sonia Cluceru; alții au fost ispitiți de noi lumini ale rampei, ca George Vraca care azi e la Teatrul Armatei, sau Al. Critico, Valentineanu, A. Pop Marțian, atrași spre asfințit de Teatrul Tineretului.

Ceea ce spun despre actori se potrivește tot atit de bine regizorilor. Actorul urmărește pe seama lui firul unei tradiții de interpretare, regizorul strînge însă în mîna lui toate ițele. Paul Gusty a fost, mai bine de o jumătate de veac, paznicul neostenit al bunelor deprinderi moștenite. Dar urmașii lui și continuatorii lui au plecat, fără să lase cuiva grija focului din altar. A trebuit, astfel, să se pună în scenă la Teatrul Armatei, *Despot Vodă* de un regizor străin de montarea clasică a Naționalului și cu actori lipsiți de cunoașterea trebuincioasă a stilului tradițional imprimat de înaintași rolurilor istorice. De ce nu a putut Naționalul să monteze marile noastre capodopere ? Să constatăm cu toată sinceritatea că prima noastră scenă a rămas fără regizor pentru teatrul clasic ! Fără supărare ! Tovarășul Sică Alexandrescu, minunatul dirijor al *Scrisorii pierdute*, cu fantezia lui inepuizabilă în înfiriparea unui spectacol vesel, atît de priceput în tălmăcirea oricărui text de comedie, a recoltat cu *Regele Lear* un eșec, care desigur nu l-a mirat, fiindcă nici temperamentul său, nici însușirile sale artistice excepționale, nici experiența cîștigată în atîtea intreprinderi norocoase nu i-au dat prilejul să aprofundeze problemele de regie ale dramei și ale tragediei clasice. O vorbă de spirit franțuzească spune că nici cea mai frumoasă fată din lume nu poate să dea decît ce are.

Perspectivele amenință, așadar, să fie sumbre, *dacă* nu va interveni o schimbare. Un director de scenă ca Paul Gusty, ca să ne mai întoarcem încă o dată la acest neegalat animator al scenei romînești, primea pe lingă el, ca pictorii din vremea Renașterii, pe ucenicii mai tineri care năzuiau să prindă de la el tainele meșteșugului. Aceștia au învățat multe privind cum lucrează meșterul mai vîrstnic decît ei. Astăzi, nu se mai face în teatru asemenea ucenicie de regizori. Unde sînt elevii învățăceilor de ieri, care au ajuns la rîndul lor meșteri ?

Am amintit în treacăt despre repertoriul clasic. Revenim. Părăsirea literaturii clasice înseamnă nici mai mult nici mai puțin decît nesocotirea însăși a rațiunii de a fi a Teatrului Național. Era o vreme cînd Shakespeare, Racine, Molière, Schiller, Hugo, Tolstoi, Cehov, Gorki nu lipseau de pe afișul Teatrului Național, oaspeți obișnuiți, ținuți în mare cinste și găzduiți după cum se cuvine. E o fișie de vreme, care ar face bine să se intoarcă. Teatrul Național nu poate să-și improvizeze repertoriul cu piese culese la întîmplare, după preferințele meșteșugărești ale regizorului dornic de succese ușoare sau după capriciul de vedetă al unui actor cap-de-afiș. Menirea Teatrului Național rămîne reprezentarea operelor de valoare ale literaturii universale — inclusiv lucrările dramatice originale — iar faptul că ani de-a rîndul repertoriul clasic a rămas mai mult în grija bibliotecarului constituie o gravă eroare și o abatere de la menirea primei noastre scene.

Alegerea repertoriului Teatrului Național ar trebui să intre în atribuțiile unui organ de critică și selecție, care lipsește. Actualul consiliu artistic, alcătuit mai cu seamă din regizori și actori, reprezintă in chip fatal o concepție profesională de multe ori îngustă. Comitetul de lectură de altădată, care cuprindea firește și pe împuterniciții actorilor, era alcătuit din membri ai Academiei, profesori ai Facultății de litere, scriitori, care veneau din lumea preocupărilor lor cu o altă viziune estetică și cu o prețuire mult mai justă a valorilor literare. Ar fi oare atît de absurd să pretindem ca, la înjghebarea repertoriului Teatrului Național, să aibă un cuvînt de spus și reprezentanții celor mai de seamă așezăminte de cultură din R.P.R. ? Le-ar sta rău actorilor și regizorilor să ceară sfatul unor cărturari ca G. Călinescu, Tudor Vianu, Camil Petrescu, Victor Eftimiu, M. Sorbul, Zaharia Stancu și atîția alții ?

Așadar, ce-i de făcut? Pentru fiecare suferință, leacul potrivit. Iar pentru cea dintii, primele măsuri au și fost luate: în cadrul celui de al doilea plan cincinal, clădirea Teatrului Național va fi refăcută.

Faima artistică a Teatrului Național se cuvine a fi, de asemenea, restaurată. Actorii care au fost împrăștiați sau pensionați — dar încă în stare să aducă o contribuţie valoroasă prin jocul lor impregnat de stilul Naţionalului —, actorii care au slujit prima noastră scenă cu credinţă şi ii cunosc obiceiurile, să fie readuşi in jurul vetrei părăsite, refăcindu-se un colectiv din cei mai străluciţi actori ai generaţiei menite să păstreze stilul de artă şi tradiţia de interpretare a Teatrului Naţional. Conservatorul nostru, pe care l-au ilustrat dascăli ca Vellescu, Pascaly, Nottara, Aristizza Romanescu, Lucia Sturdza Bulandra, va trebui să aibă in vedere cu mai multă luare-aminte pregătirea elementelor capabile să răspundă cerinţelor de interpretare a unui repertoriu clasic. Fiecare teatru, dar mai ales Teatrul Naţional, revizuindu-şi programul de invăţătură artistică, va trebui să-şi creeze un studio experimental, pentru desăvirşirea pregătirii viitorilor actori şi regizori de calitate, după pilda vestitelor trei studiouri ale inovatorului Stanislavski.

Repertoriul Teatrului Naţional va trebui să fie alcătuit din capodoperele dramaturgiei universale şi din piesele romîneşti de inaltă ţinută literară, făcindu-se apel, pentru alegerea lor, la preţioasele lumini ale unor indrumători calificaţi.

Teatrul Naţional va trebui să-şi recîştige prestigiul in parte pierdut, să-şi regăsească stilul lui propriu şi să-şi continuie marea lui tradiţie a interpretărilor realiste, deosebindu-se de celelalte teatre in primul rind prin valoarea lucrărilor reprezentate şi in al doilea rind prin măiestria desăvirşită a inscenării. Numai astfel va reuşi să-şi indeplinească misiunea şi să corespundă aşteptărilor marelui public dornic de cultură. Fiindcă, in definitiv, teatrul nu există nici pentru actorul care culege aplauze, nici pentru regizorul pe care il laudă critica, ci pentru spectatorul care plăteşte. E personajul principal al oricărei piese. Să ne gindim puţin şi la el.

Victor BUMBEŞTI

Cauze...

În ultimii ani, presa noastră a adăpostit adesea in paginile ei discuţii asupra activităţii Teatrului Naţional, pomenind despre „profilul", despre „obligaţiile" sau „menirea" acestei instituţii. Încercind acum să intru intr-o astfel de dezbatere, stau şi-mi pun intrebarea: ce inseamnă profilul Teatrului Naţional ? Aş vrea să dau o formă acestei noţiuni, să găsesc cuvintul-imagine care s-o definească pregnant.

Nu ştiu de ce, cind e vorba de profilul Teatrului Naţional, oricit aş incerca, oricit m-aş strădui, imi apare inaintea ochilor aceeaşi imagine, una singură: cele patru arcade pe care se sprijinea faţada vechiului edificiu. Am sentimentul că silueta aceasta sugera adevăratul profil al acestui aşezămint de cultură. Cred că nu mă inşel atunci cind spun că, pentru noi toţi, ideea Teatrului Naţional este legată de imaginea vechiului teatru din Calea Victoriei, lăcaş al adevăratei arte teatrale, martor credincios al dezvoltării culturii romîneşti.

Mă intreb: pentru un tinăr de azi, pentru un adolescent care n-a văzut niciodată vechea clădire a teatrului, care este chipul arhitectonic pe care imaginaţia sa il asociază acestui templu al artei ? Poate, teatrul din Pasajul Comedia, inghesuit intre dărimături şi — de citiva ani — străjuit de mormane de moloz ? Ori, poate, aşa numitul „Studio", cel mereu impodobit cu cununa zarzavaturilor din Piaţa Amzei ? Pun problema profilului arhitectonic pentru că, după părerea mea, neajunsurile prin care a trecut Teatrul Naţional in ultimii ani s-au dovedit a fi cauzate şi de *lipsa unui local* demn de ceea ce, pentru noi, trebuie să insemne primul teatru al ţării.

Lipsa unui local corespunzător a determinat, in primul rind, un repertoriu din care marile piese lipsesc aproape cu desăvirşire. În afară de citeva excepţii, Teatrul Național s-a limitat la formula unui repertoriu de teatru de cameră. Pe de altă parte, lipsa localului a dăunat nu numai scenei, dar și sălii și foaierelor de repetiții. Spectatorul care intră astăzi în sala de spectacole a Naționalului nu mai întîlnește nimic din măreția trecută, din tradiția și amintirea vechilor slujitori ai teatrului. Imaginația lui nu mai este impresionată de vestigiile glorioase ale începuturilor artei noastre teatrale. Același fenomen se întîmplă cu actorii : repetînd în foaiere improprii, în care cu greu se creează un climat favorabil unei bune pregătiri a spectacolelor, în care nu se mai plimbă umbrele lui Millo, Pascaly, Grigore Manolescu, Demetriad sau Nottara, ei sînt înclinați uneori să lase la ușă ținuta și etica artistică. Iată de ce cred că reconstruirea vechiului lăcaş al Teatrului Național ar trebui să se facă pe locul și în vechea lui formă.

Odată cu bombardarea Teatrului din Calea Victoriei, trupa omogenă a Teatrului Național — trupă pe care se bizuia marele repertoriu — s-a fărîmițat și s-a împrăștiat. Dorința unei remunerări mai bune, într-o vreme cînd valoarea banului se micșora din zi în zi, concurența teatrelor particulare, precum și alte cauze, au dezmembrat trupa Naționalului, care primise lovituri necruțătoare și prin moartea unor mari regizori, ca Paul Gusty, Soare Z. Soare, Ion Sava și Victor Ion Popa, animatori de valoare, al căror cuvînt ar fi fost azi hotărîtor în viața noastră teatrală. Sub directoratul lui Zaharia Stancu, ansamblul Teatrului Național a fost în parte refăcut, aducîndu-se dinafară actori valoroși, dar de formație artistică diferită. Pe umerii acestor actori s-a rezemat, în ultimul an, aproape întreg repertoriul Naționalului ; lor li se datoresc importantele succese dobîndite pe linia comediei clasice și moderne. Trebuie să remarcăm însă că alți interpreți — ce-i drept, destul de puțini —, care ar fi putut aduce o contribuție de seamă în reprezentarea tragediei și dramei clasice universale sau romînești, nu au fost întrebuințați. Socotesc că actuala direcție a Teatrului Național trebuie să se îngrijească de formarea și educarea *acelei părți din ansamblu* cu care s-ar putea sluji un repertoriu alcătuit din Sofocle, Shakespeare, Schiller, Hugo, Rostand, Alecsandri, Delavrancea, Davila etc.

Înșirînd mai sus numele unor autori jucați mai rar sau deloc, în ultimii ani, pe scena Teatrului Național, ajungem la încă o problemă acută, îndelung dezbătută pe sălile teatrului, în ședințele consiliului artistic sau în plenarele la care participau și reprezentanți ai Ministerului Culturii, problemă care așteaptă să fie rezolvată cît mai curînd : aceea a *repertoriului*. În ultima vreme, „marele repertoriu" — și prin marele repertoriu înțeleg deopotrivă piesele literaturii clasice universale și romînești, ca și lucrările originale actuale, care, prin valoarea lor, tind să devină clasice — rar și-a găsit locul pe scenele Teatrului Național. În anii din urmă, nici una din valoroasele lucrări devenite clasice ale literaturii sovietice nu a fost reprezentată. Oare de ce n-au fost montate piese ca *Liubov Iarovaia* sau *Trenul blindat* pe scena Naționalului ? Oare, de ce nu a reluat acest teatru, cu dreptul unui proprietar de mai multe decenii, valorile dramaturgiei clasice romînești ? Era o obligație care revenea Teatrului Național, în primul rînd : să servească aceste piese, așa cum numai un ansamblu ca al lui le-ar fi putut servi.

Este cazul, firește, să ne întrebăm : a cui este vina ? A directorilor, a regizorilor, sau chiar a actorilor care nu au știut să apere ceea ce constituie însuși patrimoniul artistic al teatrului, substanța și profilul Naționalului ? M.H.A.T.-ul, Comedia Franceză, Burgtheater-ul nu interzic altor scene să joace Cehov, Ostrovski, Molière sau Schiller ; dar, în nici un caz, *nu-i omit* din repertoriul lor propriu.

Personal, consider că nu în mod întîmplător, pe scena Teatrului Național, nu s-a mai jucat de ani de zile un spectacol în versuri ; că un contingent întreg de tineri actori ai teatrului nu au avut încă ocazia să spună *un singur vers* pe scena acestui teatru, deși e îndeobște știut că versul constituie baza exercițiilor de rostire pe scenă. Vinovaţi de această regretabilă carenţă sint cei care n-au avut îndrăzneala să reia, la timp şi înaintea altora, firul unei tradiţii care furniza, totodată, baza pregătirii tehnice a tinărului actor, cit şi valorile culturale ce compun un profil teatral.

S-ar putea obiecta, totuşi, că Teatrul Naţional a prezentat în acest răstimp şi, intr-adevăr, in condiţii admirabile, aproape intreaga operă a lui Caragiale. E adevărat. Dar Caragiale nu e singurul autor dramatic romin, chiar dacă Teatrul Naţional ii poartă numele. Exemplul reluării lui Delavrancea este, de altfel, concludent. Sint convins că spectacolul *Apus de soare* nu constituie numai un fenomen izolat, ci marchează chiar intoarcerea innoitoare la această tradiţie.

În sfirşit, consider că, pe lingă toate acestea, ceea ce a lipsit Teatrului Naţional, in ultima vreme, a fost *curajul :* curaj in alcătuirea unui repertoriu la inălţimea misiunii acestei instituţii, curaj in soluţionarea unor probleme de utilizare a ansamblului ; şi, in special, curaj in promovarea unui spirit novator in ceea ce priveşte mijloacele de expresie artistică, fie ele regizorale, scenografice ori actoriceşti.

Prin rezolvarea tuturor acestor probleme — local, ansamblu, repertoriu, spirit de inovaţie — se va ajunge la restabilirea adevăratului rost al Teatrului Naţional. Un profil artistic nu se creează *à priori* din birou, ci rezultă din îmbinarea unei intregi serii de elemente, dintre care cele mai importante, mie imi par a fi cele pomenite mai sus.

Mihail BERECHET

...despre dogmatism în critica dramatică

„Teoria" echilibrului şi alte ciudăţenii

Revista „Teatrul" nr. 7 din decembrie 1956 a publicat pe un spaţiu larg, sub semnătura tov. Ion D. Sirbu, cronica privitoare la o nouă piesă originală: *Ziariştii* de Al. Mirodan. În această cronică — intitulată „Grandoarea şi servituţile debutului" — s-au strecurat, după părerea mea, o serie de confuzii, contraziceri şi teze dogmatice, cu atit mai izbitoare cu cît au văzut lumina tiparului în publicaţia noastră de specialitate.

Articolul se întemeiază într-o mare măsură pe despărţirea artificială între calităţile ideologice şi cele artistice ale piesei analizate. La început, Al. Mirodan este lăudat mai ales pentru valoarea politico-ideologică a poziţiei sale şi se formulează rezerve serioase la adresa realizării artistice. Spre sfîrşitul articolului, aflăm dimpotrivă că, în spectacol, obiecţiile criticului „se estompează... dispar aproape în deznodămînt", dar ele contează „în osatura ideologică a piesei". Reluind cu dezinvoltură una din tezele favorite ale dogmatismului, cronicarul pare a nu fi auzit niciodată că într-o operă literară numai meritele sau defectele artistice pot avea o însemnătate ideologică, deoarece ideologicul nu se realizează decît prin artistic.

După părerea tov. Ion D. Sirbu, scriitorul are de realizat un „echilibru" între faptele de viaţă înfăţişate şi interpretarea realităţii. «Dacă se merge prea mult pe linia „interpretării" realităţii, se naşte riscul înlocuirii acesteia cu o ficţiune...» Se ştie însă că zugrăvirea veridică a realităţii şi interpretarea ei nu pot fi aşezate pe cele două talere opuse ale unui cîntar farmaceutic. Sau e vorba despre o interpretare justă a realităţii şi atunci, cu cît această interpretare va fi mai profundă, mai deplină, cu atît meritele artistice ale lucrării vor creşte; sau interpretarea e falsă, şi atunci nu numai că nu se poate „merge prea mult pe linia" ei, dar nu se poate merge de loc, fără a deforma adevărul vieţii.

Dezvoltînd teoria „echilibrului" între realitate şi interpretare şi aplicînd piesei un tipar preconceput, cronicarul îl pune pe Al. Mirodan în faţa următoarei dileme: „pe de o parte, tematica însăşi a piesei (ziariştii) pretinde o analiză justă şi severă a realităţii; pe de alta, artificiile compoziţionale îl obligau la o serie de concesii pe linia ficţiunii, a abstractizării şi exagerării". Nu ni se spune care sînt aceste pîrdalnice de artificii compoziţionale, în virtutea cărora autorul ar fi fost silit să accepte ca pe o fatalitate necruţătoare abaterile parţiale de la realism. Aflăm doar că „dozajul a fost totuşi nimerit". Din fericire, Mirodan nu a urmărit cituşi de puţin un asemenea „dozaj", care l-ar fi aruncat direct în braţele schematismului.

Dar cronicarul ţine cu orice preţ la teoria echilibrului şi de aceea trece la „echilibrarea pozitivului cu negativul" care „nu se face fără oarecare riscuri artistice". Abia salvat din dilema precedentă, datorită unui „dozaj" satisfăcător, tînărul dramaturg e prins din nou între stînci periculoase, căci : „Negativul e adesea mai teatral, mai uman poate, în orice caz mai convingător pe scenă". Nu văd de ce crearea unor tipuri pozitive la fel de umane şi convingătoare implică neapărat un risc. Presupunînd că ar fi aşa, înseamnă că Mirodan a riscat şi a cîştigat.

Nu este singurul lucru pe care cronicarul nu l-a înţeles din piesa *Ziariştii*. D-sa constată întîi foarte just că „nucleul dramatic" al piesei este Cerchez. În aliniatul următor, uită acest lucru şi ne surprinde cu afirmaţia că „nucleul conflictual" îl constituie de fapt Ion Gheorghe. Centrul de greutate al lucrării este deplasat astfel în mod arbitrar, ocolindu-se cu consecvenţă principalul merit al piesei — imaginea valoroasă şi nouă a eroului pozitiv. Mai departe, arătînd că Ion Gheorghe şi lumea lui, fabrica, muncitorii rămîn în afara acţiunii piesei, criticul remarcă o slăbiciune reală a textului. Aci s-ar fi putut face o serie de observaţii interesante şi utile autorului. În loc de aceasta, cronicarul îl declară pe Ion Gheorghe un muncitor netipic pentru că... scrie corespondenţe la gazetă şi compune schiţe literare în timpul liber.

Revista „Teatrul" are o rubrică foarte utilă care se cheamă : *Clar-Obscur*. Din păcate, articolul „Grandoarea şi servituţile debutului" oferă un material abundent pentru coloana cenuşie a acestei rubrici.

De la bun început, sîntem puşi în faţa unei sentinţe la fel de edificatoare ca răspunsurile oracolului de la Delphi : „Autorul *Ziariştilor* s-a văzut în dificila poziţie de a trebui să combată anume defecte contemporane, folosind o formulă dramatică ce nu e decît corolarul artistic al acestor defecte". Nu căpătăm nici o explicaţie cu privire la formula dramatică incriminată. Stilul criticului e cel aluziv. Cum însă în piesa lui Al. Mirodan sînt combătute, după însăşi afirmaţia cronicarului, venalitatea, laşitatea, cinismul, birocratismul, rezultă nici mai mult nici mai puţin decît că... formula dramatică a *Ziariştilor* este corolarul artistic al venalităţii, laşităţii, cinismului, birocratismului. Oricine cunoaşte piesa nu poate să nu zîmbească...

Arătînd că nu a făcut altceva decît să expună cîteva „nedumeriri", autorul spune : „În spectacol aceste nedumeriri se estompează, alunecă printre replici, dispar aproape în deznodămînt. Dar în osatura ideologică a piesei, ele contează — şi contează tocmai pentru că reprezintă fundalul realist al operei". Iată cum printr-o întorsătură dibace de condei, nedumeririle tovarăşului I. D. Sîrbu ajung să reprezinte... fundalul realist al operei lui Mirodan.

Ceva mai jos, citim : „Nu e oare Ion Gheorghe o victimă a lui Pamfil ? Nu se pune în mişcare o întreagă redacţie pentru a-l salva ? Dacă autorul ar fi mers pe linia justificării psihologice a acestor doi eroi, s-ar fi putut evita echivocul născut din disproporţia între venalitatea lor şi poziţia socială pe care o ocupă". Venalitatea lui Ion Gheorghe ? Nu se pricepe absolut nimic.

În vreme ce se războieşte neiertător cu unele „preţiozităţi ale textului", (ele există într-adevăr !), îşi exprimă temerea că Beligan ar fi putut merge pe linia „unei preţiozităţi", iar apoi satisfacţia că actorul „a retezat preţiozitatea cerchezismelor", tov. Ion D. Sîrbu aplaudă „eliminarea oricărei majuscule psihologice" în interpretarea unui personaj care se caracterizează printr-o „cerebralitate... uşor apodictică". N-am văzut niciodată o majusculă psihologică şi nu ştiu dacă cerebralitatea poate fi apodictică, dar mi se pare că se face simţită aci o oarecare... preţiozitate. Alteori, inventivitatea stilistică a autorului pare a seca brusc, nefiind alimentată cu idei. Aflăm astfel că Beligan „a dirijat în mod continuu întreaga mişcare scenică", pe cind regizorul Moni Ghelerter „a ştiut să dirijeze inteligent ritmul dramatic..."

Citind acest articol, am avut impresia că autorul lui ezită să formuleze aprecieri clare şi hotărîte, susţinute cu argumente, şi preferă să se strecoare printre teorii de circumstanţă şi propoziţii care angajează numai pe jumătate. Dramaturgul capătă la început un „certificat literar încurajator", apoi tot ce i s-a dat i se ia îndărăt puţin cîte puţin, pînă la afirmaţia că în această dramă „există, fără îndoială (!!) mai multă intenţie morală decît fior emotiv", iar în încheiere se trece din nou la complimente. Entuziasmul urcă şi coboară vertiginos, ca într-un *montagne-russe*. Sistemul — de altfel destul de frecvent în critica noastră dramatică — mi se pare deficitar. Asemenea cronici menite să împace pe toată lumea sfîrşesc inevitabil prin a-i nemulţumi pe toţi : pe autor ca şi pe spectatori, pe cei cărora le-a plăcut piesa şi pe cei cărora nu le-a plăcut. Iar cel mai nemulţumit ar trebui să fie chiar cronicarul, căci îmi închipui că nu este nici uşor, nici plăcut să umbli ţinîndu-te în echilibru pe o sîrmă atît de subţire.

Andrei BĂLEANU

AL. POPOVICI

Cum se „naşte″ o... piesă

Proiect de „dramă″ în trei tablouri şi un epilog

Tabloul 1

În care se vede cum se naşte o nouă... piesă.

Dacă o anumită zeitate păgînă s-a născut din spuma mării, de multe ori o nouă piesă se naşte dintr-un... referat. Cum ? E simplu : se face o şedinţă mai lungă sau mai scurtă, se fac nişte discuţii şi un secretar e însărcinat să facă un referat. Iată şi formula clasică a „actului de botez" :

„Piesa autorului X este reuşită. Ea a fost citită în consiliu şi a întrunit aprecierile unanime. În ciuda unor mici deficienţe de: construcţie a personajelor, închegare a conflictului şi dialog, autorul vădeşte un real talent; deşi tablourile II, III, IV, V şi VI ar mai avea nevoie de unele îndreptări, ţinînd seama de calitatea primului tablou cerem ca piesa să intre în repertoriul teatrului nostru, urmînd ca unele modificări să se facă pe parcurs". (Parcurs = drumul de la prima lectură la premieră, răstimp în care actorii îşi pot „îmbunătăţi" rolul cu adaosuri personale sau reminiscenţe din piesele în care au mai jucat.)

Vasăzică, autorul dramatic a fost declarat ! Uneori, atîrnă desigur în balanţă, mai uşor sau mai greu, şi unele considerente „locale", alteori autorul — dînd pilda unei perseverenţe diabolice (proverbul „perseverare diabolicum" cred că a fost inventat de un secretar literar) — insistă atîta, încît moaie toate rezistenţele. Şi... se bate referatul cu „en-tête"-ul teatrului, se aplică stampila şi... spre minister.

„De-acuma, ce-o da Dumnezeu. Cum ţi-o fi norocul !" spune secretarul, autorului neliniştit. Eu mi-am făcut datoria, te-am „uns" autor, aconto ai luat, poate scapă piesa şi la minister !"

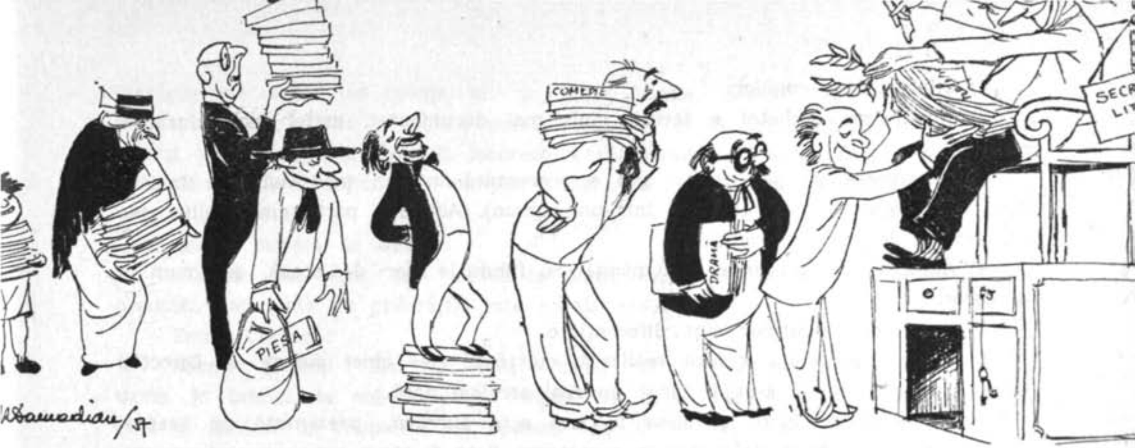
Şi iată cum la minister sosesc în valuri ameninţătoare piese care poartă stampila „bun de jucat". Referatul teatrului întăreşte textul, aşa cum, la un produs industrial, asigurarea o face „marca fabricii".

Ce se întîmplă la minister ?

Tabloul 2

În care se vede ce se întîmplă la Direcţia Teatrelor.

Piesele au sosit ! Bun ! Unele, însoţite de formulări lapidare: „Piesa o soco-



tim bună de jucat" sau *„Vă rugăm să inscrieţi piesa in repertoriul teatrului nostru"*, altele avind alături lungi argumentări, altele cu explicaţia : „Noi pină aici am lucrat cu autorul. Am ajuns la un punct mort. Vă rugăm să vedeţi dv. etc., etc." (Teatrul Armatei, de ex.) Şi atunci, incepe... acţiunea ! Piesele sint citite, analizate, date pentru referate la oameni de specialitate şi, cel mai adesea, găsite... slabe, submediocre, de nejucat. Acţiunea se precipită. Poftim, să poţi dovedi unui autor — care a fost declarat bun de jucat de către un colectiv teatral, intărit in credinţă adeseori şi de secţiile culturale prin referatele suplimentare pe care acestea le fac — că piesa lui e slabă ! Incepe o lungă corespondenţă, o pledoarie care mănincă timp şi nervi, pentru ca, pină la urmă... autorul să fie convins că a fost persecutat. Urmează reclamaţiile, plingerile la forurile superioare etc... etc... *Intermezzo :* referatele.

Citez dintr-un referat al Teatrului Tineretului: „Din această comedie, copiii invaţă o serie de lucruri folositoare legate de viaţa şi preocupările lor: probleme de mecanică, astronomie, botanică etc..." Dacă ar fi să ne luăm după referat, comedia ar face concurenţă... manualelor şcolare. Ar trebui ca ea să-i mai inveţe pe copii cintul, gimnastica, lucrul manual şi eventual o limbă străină.

Este vorba despre o comedie pentru copii. Cei doi autori (de altfel talentaţi) au prezentat un personaj cu fantezie care vrea să construiască impreună cu amicii săi o rachetă pentru a călători in lună, unde să scape de cicăleala şi plictiselile de acasă. Cu complicitatea bunicului, ei construiesc in magazie o rachetă pe care o vor pune in mişcare cu ajutorul exploziei unei cantităţi de praf de puşcă. Inainte de decolare, bunicul le aduce o sticlă de vin in care a dizolvat un somnifer. Copiii adorm şi sint transportaţi intr-o pădurice pe lingă Cimpina, unde apar deghizaţi, sub aspectul unor „bărboşi" din lună, propriii lor părinţi, care le vor da astfel o lecţie, punindu-i la incercări aspre.

Piesa a fost discutată intr-o primă versiune: deficienţele de atunci nu au fost inlăturate; a rămas aceeaşi neverosimilitate prea „infantilă" a desfăşurării conflictului (de pildă, părinţii care se joacă de-a Robinson Crusoe la Cimpina), aceiaşi eroi care se manifestă doar printr-o emisiune continuă de „bancuri", fără a fi caracterizaţi psihologic. In fond, pină la urmă poate, piesa condamnă ceea ce ar fi trebuit să afirme: fantezia creatoare. Dar, pornind de la prima versiune a piesei, cu o muncă temeinică, structurală asupra textului, nu s-ar fi putut avea rezultate pozitive? Desigur !

Referatul, considerind că „această piesă ii va prilejui (Teatrului) un adevărat succes prin aportul pe care il constituie faţă de masa micilor spectatori", arată că autorii au infăptuit modificările cerute in cinci puncte lapidare (cităm) :

1) Diferenţierea copiilor.

2) Construirea rachetei e făcută mult mai documentat, astfel încît iluzia e verosimilă.

3) Întoarcerea pe pămînt nu mai e prezentată într-un mod naiv, ca înainte (copiii erau legaţi la ochi şi aduşi într-un camion). Acum, o parte din familie vine în „lună" şi le arată adevărul.

4) Autorii i-au prezentat pe micuţi ca fiindu-le dor de acasă, aşa cum li s-a cerut.

5) Caracterele adulţilor sînt diferenţiate.

Şi totuşi... piesa nu e încă realizată, cu toate cele cinci puncte, şi Direcţiei Teatrelor şi autorilor li s-ar fi făcut un real serviciu dacă...

Mult a dat de lucru şi piesa în trei acte *Microbii*, prezentată de Teatrul „C. Nottara" drept bună de inclus în repertoriu. S-ar fi făcut oare prin aceasta un serviciu teatrului, autorului, publicului ? Hotărît, nu ! Şi atunci, sarcina dificilă a revenit tot organelor centrale din minister, care au trebuit să demonstreze cu greu autorului slaba valoare a textului său. Nu e vorba numai de pastişarea *Citadelei sfărîmate* în concepţia conflictului care urmăreşte să demonstreze aspectele vieţii unei familii burgheze (foarte asemănătoare cu a Dragomireştilor) în zilele noastre. Mania tatălui (frica de microbi), lipsa de personalitate a mamei, acţiunile veroase ale unor membri ai acestei familii, încercarea de sinucidere a unuia, reabilitarea morală a altuia amintesc cu voie sau fără de piesa lui Horia Lovinescu. Nu amintesc de textul acestuia, din păcate, schemele personajelor, banalitatea replicilor (pagini întregi de locuri comune şi plate), efecte ieftine introduse etc...

Eroul principal pozitiv, purtător al unei „înalte etici", e doctorul Mihai, care vorbeşte cam astfel: „Cu oamenii şi împrejurările trebuie să lupţi. Este o luptă aspră, adeseori necruţătoare, dar nu o poţi evita. Viaţa ţi-o făureşti greu, dar fericirea e şi mai greu de cucerit. Adesea îţi încordezi întreaga putere şi lanţul neajunsurilor tot nu se sfarmă... Şi atunci trebuie să continui, cu voinţă, cu tenacitate, scrişnind din dinţi..." etc... etc... Teatrul, în acest caz, s-a spălat pe mîini, ca Pilat, şi a lăsat... săpuneala pe seama Direcţiei Teatrelor. Dar dacă piesa ar fi fost admisă să se joace în această formă ? Răspunsul e simplu şi de la sine înţeles.

Tabloul 3

În care se văd unele lucruri despre „autorul local".

A existat şi mai persistă din nefericire ideea că se poate face „rabat" în ceea ce priveşte exigenţa artistică „autorului provincial". Din nefericire, rezultatul concesiilor făcute a demonstrat inutilitatea coeficientului de indulgenţă ; nu e nevoie să argumentăm în plus. Nici un cetăţean nu va fi mai îngăduitor cu un costum prost croit, scuzindu-l că e făcut de fabrica din Oradea şi nu de cea din Bucureşti.

Teatrul de Stat din Oraşul Stalin a trimis drept „bune" două piese : o comedie şi o dramă.

Într-o gară mică se petrece într-o gară minusculă de provincie, unde Ilie, un impiegat cu talente de inovator, suportă o serie de batjocuri, fiind îndrăgostit de Olga, fiica şefului staţiei. Fata este însă promisă inspectorului Florea. Ilie îl roagă pe colegul său Emil să se îndrăgostească de fată, pentru a o împiedica să-l accepte pe inspector. Olga se îndrăgosteşte însă de-a binelea de Emil. Ce face Ilie ? Se îndrăgostește subit de colega lui de birou Ileana. Această Ileană preia „ideile îndrăznețe" ale lui Ilie și obține numirea lui ca șef de stație și repartizarea ei în același loc. Inspectorul, dovedit incorect, e retrogradat... acar. Aproape nimic nu se întîmplă în scenă, acțiunea e complet schematică, legată doar de „ața" unor palide spirite „ceferiste".

Iată o mostră de dialog:

„Ileana: Noi vom face totul ca acest lucru să nu se mai întîmple. Sînt greutăți, dar lupta cu greutățile este școala eroismului.

Emil : Lozinci !

Ileana : Lozinci ? Da. Dar aceste lozinci sînt scrise cu fapte pe șantiere, în uzine, în fabrici, la noi, la calea ferată. Nu te-ai întrebat oare niciodată, atunci cînd ai întîlnit un muncitor cu Ordinul Muncii pe piept, pentru care „lozincă" a primit această înaltă distincție. N-ai desluşit cea mai grăitoare „lozincă" în fapta revizorului de cale Petre Gheorghe, care cu riscul vieții sale a evitat în noaptea de 22 nov. prăbușirea acceleratului în prăpastie ? Noi ne mîndrim cu aceste lozinci. Celor care nu le convin, pot să le numească cum doresc, dar ele izvorăsc din tîlcul faptelor..." etc., etc.

Astfel vorbesc în comedie, la o înaltă tensiune... emoțională, doi colegi de birou.

Nu poate fi valabil nici argumentul din adresa secției culturale a regiunii, care arată că, printre alte calități ale piesei, există și aceea că are „numai opt personaje și un singur decor". Sîntem însă de acord cînd adresa arată că „promovarea unui autor local va fi un stimulent pentru autorii din regiunea noastră" ; această promovare trebuie să aibă însă o bază temeinică; un text dramatic valoros va fi fără îndoială cel mai bun stimulent.

Referatul teatrului arată că „în momentul de față, piesa a fost pusă în lucru în mod experimental".

Experiența poate fi fără îndoială utilă, deși socotim că scena, actorii, decorurile și costumele nu sînt cel mai indicat „cobai". Cel puțin în cazul unui text dramatic, spre deosebire uneori de medicină, rezultatele unor asemenea experiențe pot avea un pronostic aproape sigur.

Drama prezentată ca „bună de jucat" de același teatru se numește *Cetatea coroanei* și acțiunea ei se petrece în secolul XVI, în cetatea Kronstadtului (Brașov).

Referatul teatrului arată că „în forma actuală pe care autorul a dat-o piesei, el și-a însușit sugestiile Consiliului artistic, axînd acțiunea piesei, pe condițiile sociale și economice ale epocii".

Nici un cuvînt despre probleme de construcție dramatică, de măiestrie artistică, adică lacunele nevralgice ale textului. Autorul, scriind piesa, și-a propus să rezolve o dramă cu corespondențe nenumărate de-a lungul istoriei teatrului: dragostea între un sas, fiul unuia din juzii Kronstadtului, și o tînără romîncă din Scheiu. Tatăl băiatului și conducătorii cetății condamnă această dragoste; părinții, la rîndul lor, își blestemă fata pentru că iubește un bărbat de altă lege.

Compoziția dramatică este însă rudimentară, naivă ; eroii sînt doar fantoșe care nu rostesc decît replici reci, convenționale ; e vizibilă tendința autorului de a *demonstra*, prin locuri comune, dragostea și înfrățirea între oameni.

Textul piesei, supărător de „cuminte", trădează strădania autorului de a urmări, cu rigiditate neinspirată, mereu recomandarea consiliului artistic, privind „condițiile economice și sociale" ale epocii, în dauna profilului uman al eroilor.

Singura justificare a teatrului poate fi că acțiunea piesei se petrece acum 500 de ani, în orașul în care locuiesc cei care au făcut și referatul cu recomandația.

Epilog...

Și astfel se naște cîte o nouă piesă care, la rîndul ei, naște o întreagă acțiune — din păcate — inutilă, provoacă muncă de prisos, uneori încurcături și dă prilej de inspirație unui... reportaj.

Toate acestea, pentru că, undeva, un consiliu artistic, un secretar literar nu au fost suficient de exigenți, de atenți față de problemele esențiale ale muncii lor, s-au grăbit în aprecieri, sau chiar au dovedit insuficiente calități de îndrumători și critici. Desigur, dacă autorii ar fi fost călăuziți, unele piese, poate chiar dintre acelea citate de noi, ar fi putut să aibă o altă soartă. Poate, sînt autori de talent, cărora trebuie însă să li se dezvăluie mai cu grijă „tainele" construcției unui text dramatic.

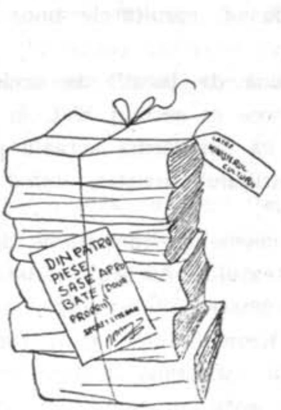
Alteori, există autori care (urmează o propoziție explozivă) n-au talent. Pentru că, totuși, printre sutele de autori dramatici care își prezintă piesele la teatre, trebuie să existe și unii fără de talent.

De fapt, lipsa de talent e ca frumoasa din pădurea adormită. Toată lumea vorbește de ea, dar nimeni n-a văzut-o.

Mai sînt, e drept, unele teatre care nu fac deloc greșeli ca cele citate mai sus. Da, teatrele care nu lucrează cu... autorii. Înlătură riscul. Și, ca dovadă, iată că nici nu le-am trecut în reportaj. Dimpotrivă, există și teatre care înaintează la minister piese bune. Din păcate, nici ele nu constituie subiectul reportajului nostru.

Sfîrșitul reportajului nostru e însă trist. Piesele născute din „referate" au o viață scurtă și existența lor prematură se consumă grabnic. Înainte de a sui pe scenă...

Din fericire? Din nefericire?


CĂTRE MINISTERUL CULTURII
DIN PATRU PIESE, SASE APROBATE (DOUĂ PROB(E))

G. Tovstonogov: „Sebastian i-a cucerit pe spectatorii sovietici"

Numele regizorului sovietic G. Tovstonogov este cunoscut de multă vreme. Dar personalitatea sa artistică complexă s-a dezvăluit cu deosebire acum un an, datorită admirabilei Tragedii optimiste, *realizată pe scena Teatrului „Puşkin" din Leningrad. De numele regizorului se leagă şi o nouă biruinţă a dramaturgiei romîneşti pe scena sovietică:* Steaua fără nume *a lui Mihail Sebastian la Teatrul Mare de Dramă „A. M. Gorki" din Leningrad. E lesne de înţeles, de aceea, emoţia cu care am aşteptat întrevederea cu G. Tovstonogov — din păcate pentru prea scurtă vreme oaspete al ţării noastre —, mai ales că trebuia să aibă loc după spectacolul* Steaua fără nume, *prezentat de ansamblul Naţionalului din Bucureşti, la care regizorul sovietic fusese invitat să participe.*

— A fost un spectacol instructiv pentru mine — *ne-a spus G. Tovstonogov.* Este meritul Teatrului Naţional de a fi găsit modalităţi de expresie scenică în măsură să dezvăluie spectatorilor întreaga frumuseţe a teatrului lui Sebastian. În ce mă priveşte însă, mărturisesc că am intuit sensurile piesei întrucîtva altfel decît colectivul Naţionalului, iar concepţia şi viziunea mea regizorală diferă şi ele de acelea ale colegilor romîni.

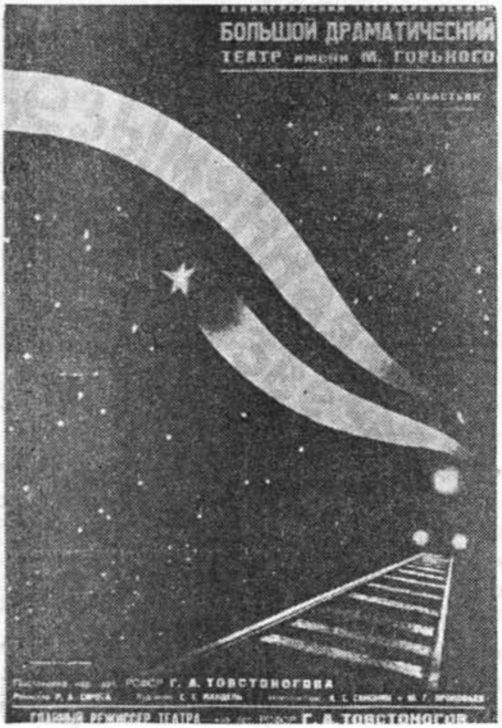
Steaua fără nume pe scena Naţionalului din Bucureşti mi s-a părut a nu depăşi sensurile unei comedii de moravuri. Sensurile ei lirice, notele satirice, caldul umanism pe care-l simţi în şi dincolo de litera textului nu le-am resimţit. Pe scena Teatrului „A. M. Gorki" am încercat să reliefăm tocmai aceste tonuri ale peisei.

— *Cum aţi făcut cunoştinţă cu* Steaua fără nume ?

— Prin traducătorul ei, Ilia Konstantinovski. Mă aflam la Moscova, cînd Konstantinovski mi-a prezentat piesa. Am fost încîntat de la prima lectură. Înarmat cu textul piesei, m-am înapoiat la Leningrad şi am organizat citirea ei în colectiv. Entuziasmul actorilor a depăşit toate aşteptările mele. Surpriza cea mare mi-au rezervat-o însă spectatorii: încîntarea şi interesul cu care au urmărit spectacolul, aplauzele lor, mi-au dovedit că Sebastian i-a cucerit pe spectatorii sovietici.

— Aşadar — în lumina celor spuse mai înainte de dumneavoastră —, spectatorul sovietic a avut prilejul să asiste mai degrabă la o piesă lirică, pe alocuri satirică, nu la ceea ce numim în mod obişnuit o comedie de moravuri...

— Aceasta este, cel puţin, ceea ce am intuit noi — regizorul şi actorii — în *Steaua fără nume*. Am considerat că sîntem datori a arăta publicului mai mult decît simplele fapte consemnate de Sebastian, să reliefăm acele laturi ale piesei care îl apropie pe undeva pe Sebastian de Andersen Nexö sau alţi autori de atmosferă. Tema omului mărunt, dar înzestrat cu un suflet mare este familiară spectatorului sovietic. Tocmai pe ea a căzut accentul principal în spectacolul nostru. Pe profesorul Miroiu l-am considerat a fi personajul central al piesei. Mona, această Stea necunoscută, pe care o descoperim prin Miroiu, ca şi toate celelalte personaje ale piesei sînt subordonate profesorului. Piesa lui Sebastian este bogată în simboluri şi tocmai pe acestea ne-am străduit să le accentuăm şi să le explicăm. Încă de la prima lectură, mi-au apărut cu limpezime cele două planuri generale ale piesei: cel liric şi cel satiric. În realizarea scenică a spectacolului, dificultatea de care ne-am lovit a fost tocmai sublinierea explicită a acestor planuri. Muzica de scenă pe care am introdus-o în spectacolul nostru are tocmai menirea de a diferenţia cele două planuri.

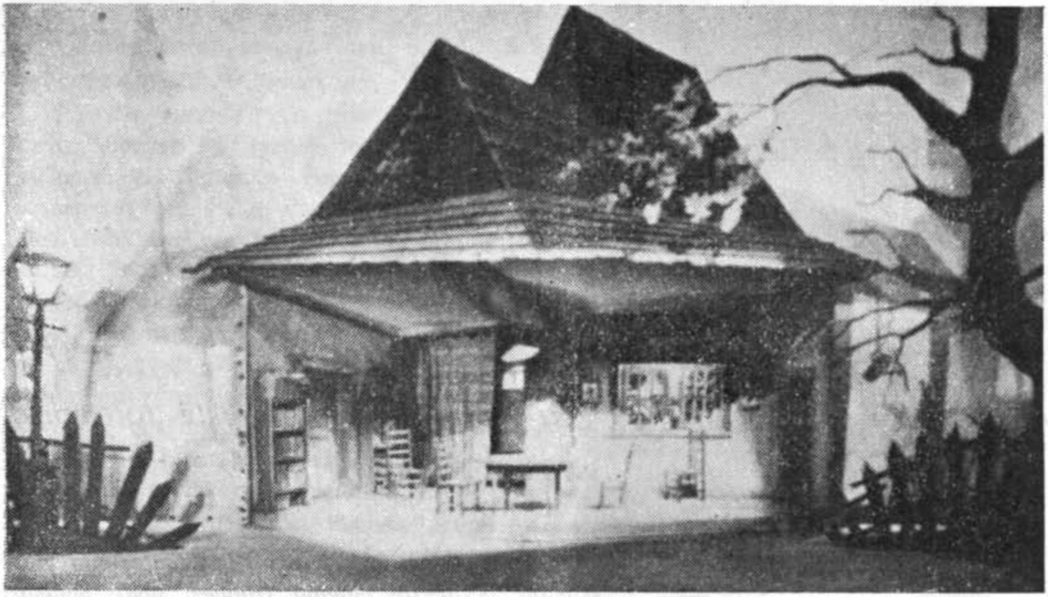


Afişul Teatrului Mare de Dramă „A. M. Gorki“ la „Steaua fără nume“

În ce-o priveşte pe profesoara Cucu, acest Savonarola al micului oraş de provincie, autentic reprezentant al spionajului local, ea întruchipează, dincolo de umorul de replică, trăsăturile specifice unei lumi ce a populat cîndva orăşelele de provincie şi împotriva căreia se ridică Miroiu. De aceea am considerat necesar să încredinţăm acest rol unui actor deosebit de abil. Cum n-am găsit nici o actriţă potrivită, rolul a fost interpretat în travesti de un bărbat. Şi vă asigur că rolul nu şi-a pierdut de fel autenticitatea. Chiar şi discuţia dintre Mona şi Cucu a sunat firesc, cu accente tragicomice.

Pot spune că şi pe planul rezolvării sale plastice, spectacolul nostru diferă de cel de la Bucureşti. Astfel, actul I înfăţişează faţada unei gări. Prin geamuri mari de sticlă, se întrezăresc camerele, peronul. Spectatorul poate urmări în voie viaţa gării, micile întîmplări menite să-l familiarizeze cu atmosfera oraşului de provincie. Actul II aduce în scenă un crîmpei din panorama oraşului. În fundal, se conturează foişorul de foc, de jur împrejur apar o mulţime de case, cu geamuri luminate, prin care locatarii urmăresc ce se întîmplă prin curţile altora. Iar atunci cînd acţiunea se desfăşoară în camera lui Miroiu, ea este luminată anume, toate celelalte amănunte rămînînd în umbră. În finalul actului, cînd Miroiu îşi afundă privirea în lumea stelelor, camera dispare, iar spectatorul, privind cerul înstelat cu ochii lui Miroiu, pătrunde parcă în cosmos.

Înaintea fiecărui act, am introdus un prolog, inspirat, de altfel, chiar de textul



Decorul actului II

lui Sebastian. Ştiţi că Sebastian ne sugerează imaginea unui orăşel cu multe garduri. De aceea, înaintea fiecărui act, într-o scenă mută, diverse personaje ale piesei au de trecut un gard. În cazul primului act, Ichim, îndreptîndu-se spre gară, sare peste un gard, ce desparte un arbore de un felinar. Înaintea actului II, acelaşi gard e sărit de Miroiu şi Mona, ce se întorc tocmai de la gară, iar în cazul actului III, gardul este sărit de un personaj încă necunoscut spectatorilor, un tînăr bine îmbrăcat, elegant, în care l-aţi ghicit, desigur, pe Grig.

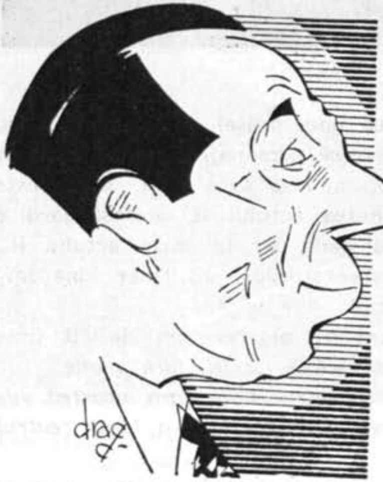
Sper că cele arătate de mine vor fi în măsură să sugereze cît de cît linia pe care ne-am străduit s-o urmăm în realizarea scenică a *Stelei fără nume.*

— *Sînt convins că în timpul scurt pe care l-aţi petrecut în ţara noastră, aţi avut prilejul să vizionaţi cîteva spectacole. În genere, ce impresie v-a lăsat teatrul romînesc ?*

— Am simţit aici adierea aceluiaşi vînt innoitor ce-şi întinde astăzi aripa şi asupra teatrului sovietic. Căutări, soluţii şi iar căutări, ale căror roade se vor face fără îndoială curînd simţite. Sîntem convinşi că va fi aşa, spre binele întregii mişcări teatrale realist-socialiste.

V. D.

Herman Closson: „Arta cu adevărat mare este totdeauna cea mai adecvată”



O față prelungă, amintind fizionomia unui popular actor de cinema francez, niște ochelari imenși, prin geamul cărora te surprinde o privire lenevoasă și scrutătoare totodată, un zîmbet ce pîndește din colțurile gurii și din cutele obrajilor: iată-l pe dl. Herman Closson, autor dramatic belgian, profesor la Conservatorul din Bruxelles, cronicar teatral — „în tinerețe, și cronicar muzical“, ține d-sa să precizeze —, lector principal al Teatrului Național din Bruxelles, regizor „à ses heures“, pe scurt, om de teatru.

Pentru a-l situa, ca să spunem așa, pe oaspetele nostru, preferăm acest ultim termen, deoarece ni se pare că-l definește cel mai bine. Într-adevăr, nu cantonarea, oricît de temeinică, într-o sferă limitată de activitate — de ordin creator, critic sau pedagogic — ni s-a părut a fi proprie d-lui Closson, ci mobilitatea pasionată a gîndirii și a sensibilității, care îi înlesnește și, într-un fel, îi impune chiar să îmbrățișeze cît mai multe aspecte ale activității teatrale. Firesc a fost de aceea ca și interviul nostru, departe de a fi un sistematic „interogatoriu”, camuflat cu mai multă sau mai puțină îndemînare, să evolueze într-o convorbire înnodată spontan și fără traiectorie fixată în prealabil.

Adversar hotărît al sistemului practicat ani de-a rîndul de unele trupe și vedete pariziene, care își „rodau” la Bruxelles noile spectacole, înaintea prezentării lor în premieră la Paris, dl. Closson ne vorbește cu pasiune despre strădania tînărului Teatru Național — înființat abia de vreo zece ani — de a stimula creația dramatică și scenică belgiană.

— De doi ani, există două unități absolut separate, reunite sub același nume: un ansamblu joacă în limba franceză, iar celălalt — în flamandă. Sediul lor este la Bruxelles. Să nu vă închipuiți, însă, că neglijăm provincia. Dimpotrivă. O formație a Teatrului Național este în permanență în turneu și ea nu ocolește nici un sat, oricît de mic.

— Această formaţie îşi stabileşte desigur un repertoriu adecvat...

Intervenţia noastră are darul să-l indigneze pe dl. Closson.

— Ce erezie ! ! Ce înseamnă „repertoriu adecvat" ? ! Jucăm în provincie — inclusiv în regiunile rurale — tot ce prezentăm publicului din capitală şi, mai ales, *întocmai aşa* ca pe scena din Bruxelles ! Eu, unul, am regizat, de pildă, tragedia *Antigona* de Sofocle, cu care am fost în turneu prin ţară. S-ar putea spune că nu e piesa cea mai „adecvată" unui public nu prea deprins cu ale teatrului şi care, în cea mai mare parte, nici pomeneală să fi auzit vreodată de Sofocle, dar mi-te de Oedip sau Creon. Ei bine, vă înşelaţi ! Succesul a fost imens. Ţăranii au înţeles foarte bine zbuciumul Antigonei şi poate şi încrîncenarea fatală a lui Creon; mai exact, le-au simţit. Patetismul sofoclian i-a zguduit întocmai ca pe spectatorii din Bruxelles, ca pe mine, ca pe dv. Da: arta cu adevărat mare este totdeauna cea mai „adecvată".

Scenă din „A douăsprezecea noapte" de Shakespeare, jucată de ansamblul de turneu al Teatrului Naţional din Belgia

— Bine, dar există factori obiectivi, anumite condiţii scenice, care cîntăresc la alegerea pieselor...

— Posibilităţile tehnice de realizare a spectacolelor noastre în localităţi unde nu dispunem de o scenă identică cu aceea din Bruxelles sînt o problemă pe care am rezolvat-o odată pentru totdeauna : la noi, toate decorurile se confecţionează de la bun început, în dublă ediţie, din care una de dimensiuni mai reduse, pentru a putea fi adaptată la sălile de primării, şcoli etc., unde ne deplasăm. Decorurile de turneu sînt absolut identice cu „originalele", însă mai mici. În felul acesta, formăm şi gustul marelui public, deoarece nu ne permitem să-i oferim surogate ieftine, sub pretext că „nu se pricepe". După cum vedeţi, lucrul nu e atît de greu, mai ales că noi preconizăm decoruri simple, realiste, care mai degrabă să sugereze decît să reprezinte. Cît despre costume... n-aş vrea să vă supăr, dar nu vi se pare că teatrele dv. cheltuiesc prea mulţi bani şi prea multă migală cu costumaţia în spectacolele pe care le montează ? Noi, de pildă, am reprezentat la Teatrul Naţional *Romeo şi Julieta* cu costume din cea mai grosolană pînză, însă vopsită şi pictată ; efectul a fost minunat. În general, costumele trebuie să aibă viaţă, să nu fie ca scoase din cutie sau de pe cuier, să nu izbească ochiul spectatorului, dacă vreţi, nici chiar prin frumuseţea lor. Teatrul nu e un muzeu istoric şi nici o paradă a modei. Spectatorul trebuie să creadă că, în costumul pe care îl poartă, personajul îşi trăieşte viaţa, se plimbă cu iubita prin crîng, lucrează — mai ştiu eu ? — bea cafeaua cu lapte dimineaţa, sau se tăvăleşte pe iarbă verde. Dacă omul din stal îşi dă seamă că actorul poartă, de fapt, o haină de împrumut pe timpul cît durează spectacolul, costumul e ratat — oricît ar fi el de frumos.

Herman Closson e şi autor dramatic. Cezar Borgia, Godefroy de Bouillon, Shakespeare, Cei patru fii Aymon *(piesă pentru tineri, inspirată dintr-o legendă populară medievală) sau* Lumină amăgitoare *(a cărei acţiune se petrece în zilele noastre, pe o insulă de la tropice) — iată titlurile cîtorva din lucrările sale care* *au văzut lumina rampei atît la Bruxelles, cît și la Paris, la Théâtre de l'Oeuvre, de pildă. Oaspetele ne citează numele cîtorva tineri dramaturgi belgieni, care au șanse de a se înscrie alături de ale înaintașilor consacrați: Crommelynck și Ghelderode. Sint: Georges Sion, Charles Bertin, Jean Sigrid și Suzanne Eilar.*

În schimb, cînd îi cerem să ne numească actorii mai de seamă ai Teatrului Național din Bruxelles, interlocutorul nostru se recuză și ne narează, drept justificare a atitudinii sale, următorul fapt, petrecut în realitate, dar cu iz anecdotic:

— Acum doi ani, Naționalul nostru a întreprins primul turneu în străinătate, în America de Sud. Era un act de curaj — nu aveam nici opt ani vechime! — ba chiar o cutezanță, căci ne duceam acolo tocmai după compania Barrault, care își efectuase obișnuitul turneu triumfal. La debarcarea în Buenos Aires, gazetari, fotografi, aparate de filmat, microfoane — în sfirșit toate cele de rigoare. „Care sînt vedetele?" — întrebarea aruncată de zeci de reporteri îl năucește pe directorul trupei. Nădușit, îngrozit, aproape rușinat, mărturisește: „Să vedeți, noi... n-avem vedete". Drept care, armia de gazetari face stînga-mprejur și îi părăsește pe oamenii noștri, deveniți printr-o singură replică neinteresanți. Seara — spectacol. Vă închipuiți ce tulburați erau actorii: presa și radioul îi desconsideraseră cu desăvîrșire, iar publicul venise la teatru numai fiindcă fusese atras de afișe. Actorii au jucat cum au putut mai bine, iar succesul a fost considerabil. A doua zi, toate ziarele scriau în pagina întîi despre triumful „teatrului fără vedete"! Bătălia fusese cîștigată.

Și dl. Closson zîmbi malițios — la adresa reporterilor sud-americani sau a întrebării noastre, rămasă fără alt răspuns?

T. S.

cronica

HORIA DELEANU

Severitatea clasicismului

În evul rigidităților literare, clasicismul a întocmit, prin rapsozii săi teoretici, un soi de nou decalog, împotriva căruia nu i se cădea nici unui scriitor să păcătuiască :

> *Să nu îndrăznești să încalci unitatea de loc.*
> *Să nu te încumeți să pîngărești unitatea de acțiune.*
> *Să nu carecumva să uiți de unitatea de timp ș.a.m.d.*

Înfierbîntați de pasiunea răvășitoare a sistematizărilor sacrosancte, păstorii sufletelor artisticești din acea vreme de demult și-au torturat neistovit fantezia, în căutarea unor și mai strașnice formule și reguli. Tulburătoare ore de insomnie și extenuante ceasuri de trudă la lumina zilei au rodit, în versuri și proză, regulamente înghețate de funcționare cuviincioasă a literaturii.

Așa a apărut, ca o amenințare vie, și ideea separării exacte a genurilor :

> *Să te înfioare numai gîndul unui eventual amestec al elementelor pure de tragedie raciniană cu elementele pure de comedie molièrească etc...*

Drama modernă și-a dobîndit treptat dreptul la emancipare, înlăturînd — întîi cu timiditatea pubertății, mai apoi cu îndrăzneala tinereții, în cele din urmă cu hotărîrea neclintită a maturității — ruinele unor dogme petrificate. Și ne-am întîlnit, către timpul nostru, cu piese care au renunțat la o pudoare iezuită, topind adesea în fluidul poeziei dramatice lacrima și zîmbetul, gingășia frazelor scenice duioase cu intonația stenică a rîsului satisfăcut.

Aruncînd parcă mănușa peste veacuri clasicismului, Maiakovski își definea cunoscuta sa piesă Misterul buf, *adăugîndu-i un subtitlu plin de paradoxal pentru urechea contemporanilor lui Corneille : „reprezentarea eroică, epică și satirică a epocii noastre".*

Solicitați de ideea majoră a operei lor și slujiți de un credincios talent, mulți poeți dramatici, situați în diferite puncte ale istoriei literare, au procedat ca marele scriitor sovietic, străbătînd o cale dificilă dar fertilă.

Pentru unii, însă, ispita emancipării a fost din cale afară de mare : autori și, alături de ei, regizori și-au descoperit voluptăți nemotivate în alternarea capricioasă a genurilor și nuanțelor, în îngemănarea lor fortuită.

Așa, de pildă, oare numai Boileau ar fi fost intrigat de edificiul hibrid al Romanticilor, *în care pe piatra de temelie gravă, dramatică, s-au suprapus, fără justificare, materiale de construcție grotești, cărămizi depozitate altădată în incinta* vodevilului? Numai el s-ar fi mirat că două tablouri parazitare — serata din casa Marinei și euforia din mansarda lui Daniel —, care par să poarte indicația „vesel", sînt insinuate cu totul arbitrar în trupul fragil, dar „trist" al piesei?

Nu vreau să continuu să-l obosesc pe Boileau, tîrîndu-l și prin alte teatre, deoarece nu-l consider, chiar dacă om de bine, judecătorul autorizat al pieselor și spectacolelor noastre de astăzi. E limpede că el n-ar putea să aducă o contribuție substanțială la înțelegerea sensurilor profunde ale unor lucrări reprezentate nu de mult la Național.

Să ne oprim, în drum, la Steaua fără nume. Există partizani convinși și adversari fervenți ai acestui spectacol. Nu cred că el reprezintă suprema perfecțiune, tot așa cum mi se pare nedreaptă sentința de condamnare definitivă promulgată, într-o zi, de un cronicar mai aspru ca inchiziția. În orice caz, mărturisesc că și mie mi s-a părut că am traversat Atlanticul sau Pacificul, cînd am trecut de la actul I la cele următoare. De la tratarea caragialescă, punctată de gesturi și inflexiuni de comedie grasă, a scenelor din biroul șefului de gară, s-a ajuns, în interiorul lui Miroiu, la momente de autentică emoție, filtrate cu sensibilitate și discreție. Situațiile, fără îndoială, nu sînt deloc identice; dar spectatorul, ca să le poată recepta fără tresăriri prea mari, ar fi trebuit să aibă în geamantan straie ușoare de vară toridă și haine îmblănite de iarnă geroasă. Fiindcă, în diversitatea genurilor prezente într-o piesă, există totuși o unitate a viziunii scriitoricești, pe care regizorul e obligat s-o respecte, s-o urmeze. De aceea, poate că ar fi fost mult mai bine ca directorul de scenă să nu se lase frămîntat de aprigele valuri ale oceanului, care poartă, fără scrupule, călătorii între cer și pămînt, oprindu-i, adesea, nedumeriți, într-un punct nesigur. Îmbrăcînd întreg spectacolul în atmosfera învăluitoare a tonurilor atît de variate din gama generoasă a comediei lirice, cred — și nu sînt regizor, ca s-o afirm, după temperament, mai mult sau mai puțin sentențios — că spectacolul ar fi ieșit și mai bine.

Dificultăți de definire a genului, a genurilor, a prezentat, fără îndoială, și Omul cu mirțoaga. Directorul de scenă are aici marele merit de a ne fi oferit în spectacol o nouă lectură a textului, mult deosebită de aceea din urmă cu decenii; tot lui, sau mai exact încrederii sale în talentul lui Matei Alexandru, îi datorăm posibilitatea de a ne fi întîlnit, într-un rol de mare respirație și semnificație, cu un tînăr interpret care dispune de posibilități foarte interesante.

În același timp, regizorul s-a lăsat antrenat, ca și alți predecesori, de studiul migălos, aplicat al unor porțiuni din piesă, pierzînd pe alocuri firul ansamblului și neizbutind să definească cu limpezime stilul unitar al spectacolului. A pendulat cu dezinvoltură între polul melodramei (cronicarul de la „Informația Bucureștiului" îl felicită pe regizor că a evitat melodrama. Ce să-i faci? Există opinii diverse în critica noastră dramatică) și antipodul grotescului. Așa, intermediul Ana-Nichita, cărora li s-a asociat adesea și Chirică, a fost jucat într-o manieră aproape bernsteiniană, storcîndu-se pînă și ultima picătură de vibrație posibilă din contorsiunea dramatică reală a personajelor. Tot așa cum Gr. Vasiliu-Birlic, inspiratul interpret al lui Varlam — pe cînd, în sfîrșit, măcar o piesă potrivită, în care să fie deplin valorificate în centrul absolut al acțiunii harurile neobișnuite ale acestui mare comic romîn? —, și-a depășit dimensiunile rolului, amplificîndu-l uneori pînă la o compoziție ușor grotescă și obligînd spectatorul amuzat și fermecat de talentul actorului să-l urmărească dincolo de intențiile textului.

N-ar fi fost oare mai potrivit un echilibru, care, apropiind, în convenție, ecuatorul de cercul polar, să permită o partitură de interpretare mai egală, mai armonioasă, tuturor interpreților? Parcă da. Și aceasta mai cu seamă fiindcă, în afară de unitatea necesară în diversitatea genurilor cuprinse într-o lucrare dra-

matică, se cere şi valorificarea unei dominante, deplin corespunzătoare mesajului intenţionat de autor. Or, pentru aceasta, sînt necesare o anumită preciziune în definirea genurilor, o anumită erarhizare a însemnătăţii diverselor accente dinăuntrul aceleiaşi piese şi obligatoria lor repartizare foarte bine cumpănită, în vederea sprijinirii cît mai solide a ideii fundamentale pe care o slujeşte textul şi pe care nu poate decît să o slujească şi spectacolul.

Reţete ? Porunci înscrise într-un alt decalog, care să împovăreze umerii scriitorilor şi autorilor spectacolului ? Sigur că nu. Severitatea dusă uneori pînă la absurd a clasicismului nu ne e prietenă. Totuşi, martori ai epocii noastre generoase, parcă nu ne-ar prinde rău să ne mai orînduim uneltele, obişnuindu-ne, cu fermitate, să evităm şurubelniţa la despicatul lemnelor şi toporul la reparatul ceasornicelor.

Poezia lui Chirică

Actor cu veleităţi scriitoriceşti, Gheorghe Ciprian şi-a făcut, acum 29 de ani, intrarea în arena literaturii, însoţit parcă de o fanfară. Lucrarea sa de început a provocat o larmă asurzitoare, punîndu-l pe autor pentru o vreme în centrul atenţiei generale. A fost o jalnică onoare, un succes destul de crud. După aceea, cariera scriitoricească a lui Ciprian poate inspira romanul unei vocaţii autentice dar neîmplinite. Bănuiala imposturii odată alungată, halucinatul Haralambie Cutzaftachis din *Soţ or făr'de* apare evident ca o prelungire a iluminatului Chirică ; atmosfera din *Capul de răţoi* păstrează ecouri din povestea despre Faraon al V-lea, iar umorul amar şi straniu al *Omului cu mîrţoaga* revine şi în *Cutia cu maimuţe*. Veselia este însă aici mai crudă decît oriunde aiurea, este veselia lugubră a unei cîrciumi de peste drum de cimitirul Bellu, cu un taraf infernal care întovărăşeşte pe cei ce trec pe un alt tărîm, cîntîndu-le sinistru : „Tarabumbara" sau „La moară la hîrţa-tîrţa". Tot ce a urmat după *Omul cu mîrţoaga* a trecut însă în contul datoriilor. Poliţele au fost achitate. Paternitatea „comediei ecvestre" a fost confirmată. Dar nivelul ei nu a mai fost atins ; de aceea, pînă acum, ca scriitor, Ciprian rămîne să înfrunte timpul ţinînd sub braţ doar o singură piesă.

Dar după cum autorul *Omului cu mîrţoaga* este scriitorul unei singure cărţi, comedia sa este piesa unui singur erou. Personajele celelalte, mai izbutite sau mai puţin izbutite, nu sînt aduse în preajma protagonistului, decît pentru a-i sublinia mai puternic drama, pentru a accentua şi mai mult nimbul arhivarului-mucenic, care, împins de o încredere suprafirească, şi-a mizat întreaga existenţă pe capul unei mîrţoage. În afara acestui unic destin, pe scenă nu mai contează nimic ; căci tot, dar absolut tot ceea ce se petrece de-a lungul a patru acte, nu reprezintă în fond decît şirul probelor de foc prin care trebuie să treacă virtutea, în speţă altruismul, sau — cum o numeşte Ciprian — „uitarea de sine". Probele acestea sînt cumplite : mai întîi, îl părăseşte nevasta ; apoi, apare proprietarul, ameninţîndu-l cu evacuarea ; pe urmă, încep batjocurile mahalalei, glumele crude ale copiilor, candoarea usturătoare a unui provincial curios să vadă şi el comedia omului cu mîrţoaga ; apoi, vin ziarele pline de articole zeflemitoare, vine primejdia de a fi dat afară din slujbă, vine inocenţa dureroasă a „omului cu idei", vine vestea că cei doi copii nu mai sînt primiţi la şcoală. Obstacolele acestea nu fac parte dintr-un angrenaj savant construit. Ele apar aşezate la rînd unul după celălalt, simetric, monoton de simetric, uneori uimitor sau înduioşător de naiv. Dar dramatismul situaţiei creşte, creşte nu atît prin explorarea adîncului sufletului omenesc, cît prin acumularea cantitativă a nenorocirilor, care se supralicitează reciproc şi converg toate într-un singur punct : Chirică.

Judecat după legile unui realism riguros, acest personaj nu rezistă. Redus la încrederea sa fanatică într-un animal rebegit şi răpănos, el devine sau un maniac cu şansă sau un vizionar cu puteri supranaturale. Analizat din punctul de vedere al autenticităţii absolute, cataclismul în foarte multe reprize, căruia trebuie să-i ţină piept nenorocitul arhivar, apare confecţionat după reţeta celor mai lacrimogene melodrame ; aşa după cum, cercetat de pe poziţiile logicii curente, martiriul liber consimţit al omului cu mîrţoaga devine absurd, inexplicabil, nebunesc. Căci poezia acestui personaj, ca şi a întregii piese, iese la suprafaţă numai în momentul în care lăsăm la o parte unitățile de măsură obișnuite, numai în momentul în care izbutim să privim tot ceea ce se petrece pe scenă, prin lentila simbolului personificat de acest uluitor Chirică.

Plămădit din bunătate de mucenic și răbdare de serafim, personajul acesta are o puritate aproape nepămîntească. Minciuna și ipocrizia în mijlocul cărora trăiește nu-l ating ; patima măririi îi e străină ; hula oamenilor îl mîhnește dar nu-l clintește. În promiscuitatea mediului în care a apărut, inocența sa se înalță ca o floare cu lujer lung și petale albe. Nonviolența este răspunsul său la ferocitatea din jur, dar punctul său de sprijin în univers nu este resemnarea, ci încrederea fanatică în binele final și atoaterăsplătitor. Precum se vede, mitul folcloric este transpus pe un plan modern : Domnița, care ajută o broască buboasă, asistă la transformarea jivinei în Făt-Frumos ; Harap Alb, care nu se lasă scîrbit de înfățișarea prăpădită a unui animal, asistă la prefacerea vietății într-un adevărat Pegas ; arhivarul, care nu s-a dezis de mîrțoaga sa, asistă și el la miraculoasa metamorfoză a unei gloabe, devenită un cal de curse imbatabil.

Autorii actualei puneri în scenă au meritul incontestabil de a fi făcut foarte mult pentru a atenua latura mistică a piesei, latura de prooroc a personajului său central. Despre o reușită deplină în acest sens nu poate fi vorba și nici nu ar fi fost posibilă, ținînd seama de felul în care a fost concepută această comedie, mai curînd tragicomedie. De aceea, chiar în actuala versiune, Chirică emană o bunătate apostolică. Chipul său, alb ca varul, trist, permanent trist, amintește de Christos ispășind păcatele omenirii. Mărinimia insului care hrănește zilnic cortegii de cerșetori, osanalele cu care îl întîmpină trecătorii, extazul nefericiților care aleargă să-i privească fața — sînt parcă versiunile moderne ale faptelor din Noul Testament. La fel, contactul eroului cu oamenii din jur, care produce tulburătoare „minuni" : marțialul inspector are revelația deșertăciunii a tot ceea ce făcuse („Nu cumva toată viața am trăit pe sub pămînt ca șobolanii și abia acum ies pentru prima dată la lumină ?") ; Ana, soția lui, are revelația — puțin cam tîrzie, e adevărat, tocmai cînd Chirică devine bogat și celebru — dar revelație, totuși — a unui om care nu seamănă cu ceilalți și, păcătoasă și pocăită ca o Marie Magdalenă, se aruncă la picioarele lui și îi imploră iertarea. Limbajul întregii piese are, de altfel, o patină biblică.

În ceea ce privește punerea în scenă, regizorul Al. Finți are în primul rînd un merit pasiv, și anume meritul de a nu fi lăsat spectacolul sub semnul exaltării mistice. Atmosfera unei existențe mărunte, de slujbaș oropsit, viața scurgîndu-se anost sub plafoane joase, printre mobile vechi și desperecheate, a fost reconstituită cu mijloace corecte. Scenele excelează (chiar și

Geo Barton (Alexandru Nichita) și Maria Botta (Ana)

Ion Manu (Omul cu idei), Gr. Vasiliu-Birlic (Varlam), Matei Alexandru (Chirică)

în prezenţa lui Birlic) în tonuri sumbre. O amărăciune grea, o melancolie surdă trece subteran, ca o apă neagră, făcînd ca — în spectacol — să domine cenuşiul, culoarea tristeţii. Uneori însă, abuzul de cenuşiu dă sentimentul monotoniei şi regretul că, preocupat de rezolvări parţiale, regizorul nu a reuşit totuşi să treacă dincolo de situaţiile concrete şi să transfigureze spectacolul, imprimîndu-i un suflu poetic atît de necesar în cazul de faţă, căci în afara acestui suflu, adică reduse la semnificaţiile lor obişnuite, faptele înfăţişate ne apar banale, uneori neverosimile, alteori aproape plicticoase. Orientat pe sensul unei drame conjugale curente, conflictul Chirică-Ana s-a diminuat, în spectacol, la dimensiunile unei melodrame oarecare. Explicaţia între soţi poartă pecetea sentimentalismului facil: există o peroraţie prea zeloasă, o punctare prea insistentă a interjecţiilor. Şarja din ultimul tablou e prea groasă: delegaţii vin ca nişte păpuşi cu arcuri, reacţionează caricatural, împingînd totul pe un plan burlesc, iar comicul acesta gras este distonant, produce stridenţe, acuză lipsa de stil.

Dar, în monotonia spectacolului, o răspundere revine şi interpretului Matei Alexandru. Acest tînăr actor a fost adus, printr-un salt aproape acrobatic, în tovărăşia vechilor interpreţi ai *Omului cu mîrţoaga,* iar alăturarea unui Calboreanu, a unui Mortun nu este niciodată comodă pentru un începător. Dar acest tînăr actor este cu totul remarcabil prin maturitatea lui artistică şi prin sobrietate. Există momente de nostalgie, de durere înăbuşită de zîmbet melancolic, de sfială, pudoare şi modestie, realizate cu atîta tact şi pondere încît te face să bănuieşti existenţa unor calităţi nedezvăluite în acest rol, dar care puteau să fie aduse la lumină. Dar de ce reduce interpretul pe Chirică la imaginea hieratică a unui sfînt bizantin? Pentru ce imprimă personajului doar o tristeţe obosită? Pentru ce recurge la o singură nuanţă, reducîndu-şi eroul la o singură dimensiune?

Fără voia mea, trebuie să prelungesc reproşurile şi pentru partenera lui. Cred că este inutil să încep prin a da asigurări că Maria Botta este o actriţă de o sensibilitate deosebită şi că rolurile sale au profunzimi dramatice cu care nu ne întîlnim des. De data aceasta însă, tocmai excesul de profunzime este de vină. Luînd-o prea în serios pe Ana, dîndu-i gravităţi care nu îi aparţin, ea a transformat pe uşuratica, banala soţie a lui Chirică într-o femeie rasată, înăbuşită de vulgaritatea înconjurătoare. În loc să se integreze în meschinăria mediului, ea apare ca o victimă a acestei meschinării, un fel de Hedda Gabler în faţa marii iubiri: pasiunea îi paralizează voinţa, iar femeia îşi uită bărbatul, îşi uită copiii, uită totul. N-aş putea spune că personajul realizat de Maria Botta nu este interesant; dar nu este Ana, nevasta omului cu mîrțoaga: este altcineva.

În schimb, Grigore Vasiliu-Birlic, interpretul ratatului, dezamăgitului, bunului Varlam, slujește textul, în pofida nepotrivirilor între tipul lui consacrat și acest rol. Așa cum a existat prejudecata „tipului Beligan", există și (alimentată de altfel cu destul zel chiar de actor) prejudecata „tipului... Birlic", adică a unui personaj care deschide brațele în semn de neputință, țuguie buzele, ridică ochii spre cer, merge ca pe arcuri, cu pași giganți, stîrnind hohotele sălii prin simpla apariție, de după ușă, a unui nas lung. Pentru Varlam, Birlic a renunțat, în mare măsură, la comicul lui buf și personajul nu a avut decît de cîștigat. Cu reală sobrietate, el a construit imaginea unui prieten sensibil, solidar în nenorocire, cu simțul practic mult mai pronunțat decît la Chirică, cu umorul celui ce face haz de necaz.

Ne-au plăcut Inspectorul general (Ionescu-Ghibericon) cu gravitatea sa care se topește treptat; veleitățile de „bestie masculină" ale lui Nichita (Geo Barton), curiozitatea dezarmantă a provincialului (Amigdalis), hazul rustic și bunul simț atotbiruitor al Firei (Draga Mihail). Foarte mult, excepțional de mult ne-a plăcut Ion Manu. Jocul său plin de semitonuri dă „Omului cu idei" un farmec rar și face din el cel mai poetic personaj al piesei și cel mai caracteristic erou al lui Ciprian: ingeniozitatea naivă, șmecheria sa inofensivă, optimismul său infantil, comicul său natural conțin un infinit tragism; acest tragism scapă privitorului neatent, dispus să consemneze doar pitorescul figurii. În realitate, el este teribil: este teribil pentru că posesorul său nu își lovește pieptul cu pumnii, nu țipă și nici nu stă cu obrazul împietrit de durere; este teribil pentru că suferința este drapată în umor, în demnitate și — într-o oarecare măsură — în naivitate.

Ecaterina OPROIU

O problemă de echilibru

Poem dramatic al zilelor eroice din anii războiului civil, *Liubov Iarovaia* este una din capodoperele literaturii sovietice.

Acțiunea ne poartă printre oameni foarte diverși: mentalitatea și poziția lor față de evenimentele pe care le trăiesc sînt în funcție de interese de clasă, de gradul lor de pătrundere a fenomenului social pe care deopotrivă îl îndură și-l făuresc. Fiorul tragic al piesei nu se impune în detrimentul amănuntului psihologic, în detrimentul omenescului fiecărui personaj, chiar dacă acesta apare numai o clipă din vîltoarea faptelor. Momente tragice alternează brusc cu irezistibile rezolvări de comedie, dar caracteristica rămîne gravă, pe linia sensurilor profunde. Lucia Demetrius și Sonia Filip au pus la dispoziția teatrului o frumoasă traducere, într-o limbă literară de calitate; replica este incisivă, plină de expresie, dramatică. Prin subiect, prin întreaga sa formă artistică, această piesă a lui Treniov ridică grele și interesante probleme de regie, căreia i-a revenit rezolvarea dificultății esențiale a spectacolului: aceea a echilibrului între ideea majoră și amănuntele semnificative (care — îmbulzindu-se la lumină — riscă s-o năpădească). Atît la premieră, cît și acum, după patru ani, la reluare, acest echilibru a fost, în general, obținut. Sub conducerea regiei (W. Siegfried), valoroase creații actoricești au dat viață momentelor subtile ale acțiunii, alcătuind în mai multe locuri armonia cuceritoare a unei simfonii.

Revoluția popoarelor Rusiei a fost făcută și apărată de oameni puternici și maturi, ajunși de această parte a baricadei în urma unor concluzii proprii asupra vieții și a legilor ei, ca Roman Koșkin; de adolescenți care luptau pentru realizarea unei dreptăți „ideale" pe pămînt, fără să știe cum, dispuși cu orice prilej să-și jertfească viața, ca tînărul electrician Kolosov; de soldați care, pe front, au prins din zbor cîteva noțiuni de marxism, cimentîndu-le cu indignarea acumulată de-a lungul generațiilor de asuprire și împilare, cum e figura de neuitat a lui Șvandea. Revoluția a reunit sub steagul partidului pe toți acei care au venit spre ea cu sufletul curat: femei din mica burghezie, ca Liubov, profesori ca Gornostaev, oameni care în focul luptei necruțătoare au eliminat pînă în cele din urmă din viața curentă orice ezitare.

La premiera acestui spectacol, în 1952, cele două cupluri antagonice: Koșkin-Iarovoi și Liubov-Panova se reliefau egal. Dacă acest fel de a prezenta problema în toată complexitatea ei solicita atenția, el a contribuit totuși la o oarecare îngreunare în urmărirea firului acțiunii. Astăzi, la reluare, prin detașarea puternică a personajului Liubei Iarovaia — în interesanta interpretare a actriței Clodi Bertola — spectacolul cîștigă în claritate, deci în forță dramatică. Emoționantă în simplitatea și puritatea ei, Liubov devine, prin puterea conștiinței sale, dintr-o femeie modestă și slabă în fața vieții, însuși tipul eroinei ideale a timpurilor moderne. Este interesant de observat cît de bine se armonizează, în aceeași compoziție, patosul romantic și jocul simplu. Prima apariție în scenă a Liubei se face pe nesimțite, șters, anodin. La un moment dat, constatăm prezența unei femei tinere, subțiri, frumoase, care șade liniștită pe un scaun — e Liubov ; în final, cînd oamenii sînt derutați, pierduți în fața situației teribile, cînd nimeni nu mai are curajul să ridice glasul, Liubov apare ca un vînt năpraznic : cu brațele întinse într-un gest de măreață chemare, cu glasul vibrant și grav, această femeie capătă măreție de simbol — și toată sala este zguduită de emoție. Același personaj îmbracă, la un moment dat (în scena în care e surprinsă de Malinin), masca unei tinere aristocrate, vaporoase și guralive. Transformarea se face sub ochii noștri și — cu toate că iluzia este perfectă — tot timpul simțim sub această aparență pulsul precipitat al Liubovei care știe bine că în orice clipă poate fi prinsă. Aceste fațete ale rolului, puternicele accente de dramă, momentele de duioasă feminitate, realizate cu atîta căldură, ne îndreptățesc să apreciem interpretarea actriței Clodi Bertola în acest spectacol ca o creație deosebită.

Clodi Bertola (Liubov Iarovaia)

Alături de Liubov, se ridică amenințătoare, din umbră, Panova — rol deosebit de greu prin echivocul constant pe care este construit. Sirenă modernă, plină de o patimă fără alt scop decît o comoditate generală, egoistă, forța ei se manifestă printr-o continuă defensivă ; inteligență subtilă, dar incapabilă să ajungă la o concluzie, să opteze pentru ceva pe lumea asta, personaj fermecător și periculos, acest rol a fost realizat cu iscusință de Tanți Cocea, care — fără să-l sărăcească în multiplicitatea lăuntrică — l-a compus omogen și, pînă la urmă, consecvent cu el însuși.

Construit pe același profil de individualizare cinică, dar axat pe ofensivă, Iarovoi — în interpretarea lui Septimiu Sever — pierde din profunzimea viciului, printr-o agitație de cele mai multe ori factice. Regia a vrut să-l prezinte pe Iarovoi ca pe un puternic om de acțiune, care, dintr-un egocentrism exasperat, ajunge la concepții eronate și devine un criminal. Iarovoi este o forță ; dar — spre deosebire de Panova — o forță care se cheltuiește ; care — spre deosebire de Liubov, de Koșkin și de tovarășii lor — se cheltuiește împotriva curentului revoluționar de patriotism și dreptate. Aproape de aceste linii ne-a apărut personajul la premieră. Astăzi însă, nu știm de ce, Septimiu Sever a rămas numai cu masca, numai cu aparențele personajului, fără acea sinceritate care ne impresionase în unele momente acum patru ani.

Ceva similar se întîmplă cu personajul creat de I. Manta. Koșkin este comisar comunist ; atunci cînd apare, trebuie să simțim dintr-o dată, fără ezitare, în ce constă personalitatea sa de conducător ; or, acest personaj este văduvit de dimensiunea majoră pe care textul, redus ca întindere, o presupune, o cere interpretului. Grima, peruca, lipsa de compoziție „pe glas" fac poate ca, în spectacol, Koșkin să rămînă o schemă abia verosimilă, în orice caz, puțin convingătoare. De asemenea, Cotescu, în rolul atît de generos al tînărului electrician Kolosov, a fost superficial.

În schimb, din masa aproape anonimă a aparițiilor fugitive, personaje secundare, avînd cîteva rînduri de text, ne-au rămas în memorie, întipărite semnificativ. De neuitat este figura intelectualului Folghin, care, în fața morții, este fulgerat de ideea că a trăit inutil și ar vrea măcar acum să dea un sens vieții lui ; dar care, la prima ocazie ce i se oferă, se sperie, ezită, raționează și pleacă repede, oftînd. Cu discreția sa obișnuită, dar și cu marea sa sensibilitate și inteligență scenică, N. Tomazoglu a izbutit să ne sugereze un întreg univers psihologic și social, prin cîteva replici interpretate cu măiestrie. În rolul marinarului revoluționar Șvandea, B. Dabija aduce prea puțin din forța talentului său, bazîndu-se pe generoasa putere de simpatie care-l susține, dar îngreunînd printr-o dicțiune defectuoasă urmărirea textului.

Apariții ca acelea ale Silviei Fulda în Dunka, Aurora Șotropa în rolul Mahorei, Mircea Block în Maestrul de dans se reliefează cu putere din masa atît de variată a oamenilor pe care revoluția îi amesteca spre a-i putea alege. Cuplul soților Gornostaev, în interpretarea Mariettei Rareș și a lui D. Onofrei, traversează ca două apariții nefirești existența pasionată a celor din jur. Marietta Rareș realizează, și în acest spectacol, un personaj complex, de o mare autenticitate, emoționant prin simplitatea sa, comic în plină tragedie, interesant artisticește. Creații actoricești numeroase solicită atenția cronicarului : Ciubotărașu a profilat cu multă forță expresia maiestuoasă a defunctei autorități pe care o reprezintă episcopul Zakaiov ; V. Ronea, în rolul contrarevoluționarului Elizatov, a știut să aibă umor fără să altereze caracterul odios al personajului întruchipat, iar Fory Etterle, în rolul unui stilat dar antipatic și stricat ofițer țarist, a creionat un tip interesant și sugestiv, chiar dacă pe alocuri a văduvit personajul monstruosului Malinin de forța pe care i-o dau răutatea și ura.

O atît de bogată montare e foarte greu de realizat. Dacă alături de succese actoricești s-au strecurat și unele lipsuri, acestea nu izbutesc să întunece mesajul cuprins în text. Caracteristica, la reluare, a acestui spectacol este o prezentare mai clară, prin puritatea liniei, atît în decor cît și în concepția regizorală. Concentrînd toată lumina asupra Liubovei, regia a păstrat intactă chemarea pe care zilele eroice ale revoluției ne-o lansează peste ani : chemare la luptă pentru o viață mai bună, mai cinstită, mai omenească.

Rodica GHEORGHIU

Distilarea mătrăgunei

Comedia italiană s-a născut într-o epocă de rafinată cultură, dar și de mare corupție și cinism. Teatrul se orienta după modelele antichității — urmate mai cu seamă în ce privește tragedia, care a rămas formală, artificioasă, în timp ce comedia, în ciuda multor imitații servile ale lui Plaut și Terențiu, se degaja în plină lumină a vieții. Alături de Ariosto și Machiavelli, nume ilustre, comedia Renașterii era practicată de cardinali esteți ca Bibbiena, ori pamfletari truculenți ca Aretino, cu toții aducînd în producțiile lor un spirit licențios, impregnat — pe lîngă picanteriile cla-

Dem Savu (Timoteo), Angela Chiuaru (dona Lucrezia), Pulca Stănescu (dona Sostrata)

sicității — de umorul popular, autohton. Reprezentațiile comice se bucurau de participarea unanimă a poporului și erau prilej de montări grandioase: pentru *Calandra* lui Bibbiena, pictorul Baldassarre Peruzzi a făcut decoruri ce reconstituiau o piață cu străzile învecinate, cu palate și temple, iar la montarea *Mandragolei* și-a dat concursul Andrea del Sarto.

Necuviincioasă desigur (așa o considera și Goldoni, mai tîrziu, prețuind-o totuși și luîndu-și-o ca model, dar pe o linie mai morală), *Mandragola* lui Machiavelli s-a jucat la Roma în fața Papei Leon al X-lea, căruia i-a plăcut atît de mult încît a cerut să o vadă și a doua oară; în general, publicul era onorabil: la Florența, cardinalul Silvio Passirini, care se îngrijea de educația tinerilor prinți de Medici, și-a dus el însuși princiarii elevi la reprezentație. Nu trebuie să uităm că sîntem în preajma Reformei... Și apoi, printre explicațiile care se dau acestei atmosfere obscene, este și faptul că femeile n-au urcat pe scenele Italiei, decît pe la începutul secolului al XVIII-lea, cînd temele devin, firește, mai decente. Dar problema atmosferei e secundară, chiar dacă oglindește un anumit aspect al momentului istoric. Admirînd *Mandragola,* Voltaire și Goethe aveau motive substanțiale de a o aproba; mai întîi, ca literați, motive de ordin artistic. Cu *Mandragola* se ivesc, într-o bogată izbucnire, zorii comediei de caracter. Intriga — ale cărei situații și personaje sînt luate fără îndoială din Boccacio —, desfășurată într-o piesă bine construită, cu tema nostimă și verosimilă (majoritatea lucrărilor dramatice ale timpului se caracterizează prin subiecte fanteziste și neverosimile, abundînd în substituiri și travestiuri), dă ocazie autorului să traseze caractere viabile.

Cu ajutorul parazitului Ligurio, al călugărului Timoteo și al proastei dona Sostrata, mama Lucreziei, desfrînatul Callimaco, întors de curînd de la Paris, izbutește să îmbrobodească pe credulul babalîc doctor Nicia și să se culce, chiar la îndemnul și sub supravegherea acestuia, cu frumoasa și tînăra lui soție. Atît. Însă călugărul Timoteo e, poate, primul tip de ipocrit care apare pe scenă, caracter complex, solicitat de multiplele forme ale viciului. Iar messer Nicia, soțul, e de o prostie magistrală, imbecilitatea ornată cu titlul de „doctor", pe cînd Ligurio, demonul acțiunii, e — așa cum s-a spus — un „gurmand spiritual", un Volpone în tinerețea lui, care profită și se distrează de spectacolul viciilor și neghiobiei omenești, înșelînd cu o amoralitate binevoitoare și simpatică, ceea ce n-o împiedică să fie hidoasă. În prologul la *Clizia,* altă comedie a sa, Machiavelli enumeră trei surse ale rîsului: prostia, bîrfa și dragostea. De Nicia, rîdem fiindcă e stupid; de Timoteo, fiindcă e supus, prin faptele sale, bîrfei; cît despre dragoste, n-am rîde de ea, dacă ar fi pură — aici e însă vicioasă, demnă deci nu de a fi cîntată, ci satirizată.

N. Neamțu-Ottonel (messer Nicia) și Dominic Stanca (Ligurio)

Pentru ca Machiavelli să plăsmuiască aceste caractere, în care adevărul trăiește și viața se confirmă în modelele sale, trebuia ca în conștiința lui să se răsfrîngă spiritul gîndirii acelui veac înnoitor, cînd — precum spune De Sanctis — societatea se pătrundea de sine, se recunoștea pe sine. În autorul *Mandragolei* — susține mai departe De Sanctis — evul mediu e cu hotărîre depășit și cel nou e puternic prezent, cu materialismul nu explicit teoretic, ci recunoscut în fapt, în afirmarea viguroasă a vieții. Noua cultură italiană era o reacție contra ascetismului, simbolismului și scolasticismului medieval, rodul acestei reacții fiind comicul sau negativul ce se întrupau în *Decameron,* manifestîndu-se ca liberare a vieții de elementele supranaturale și supraumane, și considerare a omului și naturii în sine. Prin studiul antichității și progresul științei se ajunge la calmul ideal al expresiei, la cunoașterea realului, la plasticitatea și rigoarea contururilor, la sentimentul idilic al naturii și al omului. În conștiința lui Machiavelli, universaliile evului mediu se topesc și realitatea efectivă triumfă, experiența dezvăluind pe om nu așa cum ar putea și ar trebui să fie, ci cum *este*. Machiavelli respinge deopotrivă concepția *Divinei Comedii*, după care cauza primă a naturii și omului e în afara lor, dincolo de lume, și aceea a lui Boccacio, care atribuia hazardului, norocului, forța animatoare; autorul *Mandragolei* crede că puterile și legile care îl conduc pe om trebuie căutate în el însuși — iată de ce, nu întîmplătorul și intriga, ci *caracterul* constituie fundamentul artei. Și De Sanctis încheie arătînd că în *Mandragola* simțămîntul adînc al realului indică o nouă direcție estetică.

La Teatrul „C. Nottara" *Mătrăguna* e un spectacol stilizat și poetic. Speriați parcă de brutalitățile textului realist al lui Machiavelli, regizorul Mihail Raicu și scenograful Toni Gheorghiu au evadat din comedia de caracter naturistă și licențioasă, în care erosul se manifestă cu o virulență aproape sălbatică, în sfere mai pure; căutînd o noblețe a sugestiei plastice, mobile și imobile, o armonie pur estetică, o transfigurare poetică, menită să estompeze orice „vulgaritate", ei au interpretat, de fapt, în chip personal pe autorul *Mătrăgunei*. Regizorul s-a lăsat, poate, sedus de versurile prologului și de cele rostite de-a lungul întregii piese, între acte, de același prolog, învăluind de la început pe spectator în dulcea și înțeleapta lor poezie. La timpul său, prologul era dătător de ton: Ariosto și-l debita în persoană. Actorul Tudorel Popa ar fi poetizat convenabil, dacă deficiențe de dicțiune nu l-ar fi făcut nepotrivit în această postură; în ciuda lor însă, textul strălucește.

În rolul lui messer Nicia, „doctorul" mai mult decît naiv, soțul tras pe sfoară în mod atît de grosolan, N. Neamțu-Ottonel și-a dovedit încă o dată marea sa experiență scenică, redînd cu haz clasicul personaj. Tînărul Iurie Darie e un... prea tînăr Callimaco: eroul lui Machiavelli are o anumită maturitate vicioasă, el nu este un juvenil și romantic adorator, ci un desfrînat care vrea pur și simplu să-și împlinească pofta. Cît privește complexul caracter al lui Ligurio, Dominic Stanca a încercat să redea personajului tocmai acea „gurmandiză spirituală", acea plăcere morbidă de a participa la rău, mizînd pe inteligență, dar lipsind rolul de spontaneitate. Fra Timoteo al lui Dem Savu are mult haz, rolul fiind compus cu pricepere și talent, în limitele discrete ale artei. Proaspătă apariție are Aurel Cioranu, în Siro, servitorul lui Callimaco. Angela Chiuaru (Lucrezia), Puica Stănescu (Sostrata) și Dorina Donne (O femeie), și-au avut fiecare onesta lor contribuție în a realiza scenic aspectul fizic, puținătatea gîndirii și temperamentul personajelor respective.

Dacă întreg spectacolul ar fi fost însă mai temperamental conceput, ne-am fi apropiat de acel realism efectiv al autorului *Mătrăgunei*. O stilizare fidelă spiritului lui Machiavelli ar fi trebuit mai degrabă să se îndrepte spre grotesc.

I. NEGOIȚESCU

Nedumeriri și certitudini

Teatrul de Stat din Sibiu ne-a oferit, la începutul acestei stagiuni, cîteva prețioase surprize: o sală complet refăcută, de o mare eleganță și comoditate artistică, un nou colectiv dramatic — secția germană — și, în cadrul acestui colectiv, premiera pe țară a unui spectacol Bertolt Brecht: *Mutter Courage und ihre Kinder*.

Chiar pentru un cititor avizat în dramaturgia lui Brecht, un spectacol de acest fel uluiește și derutează. Spectatorul trebuie să realizeze o mutație în ordinea valorilor, un salt al sensibilității sale spre o zonă de participare cu totul nouă, cu totul neobișnuită. Vechiul teatru „aristotelic", cum îi plăcea lui Brecht să definească teatrul dramatic, concepea personajele și conflictul ca ceva dat, ca ceva obiectiv și opera asupra spectatorului prin efecte emotive extrem de calculate. Teatrul epic își ia sarcina de a rupe cu toate formele dramatice existente. Se declară, astfel, război patetismului, retorismului, sentimentalismului, construcției fortuite, deznodămîntului: Teatrul nu trebuie să angajeze spectatorul, nu trebuie să-l zguduie, să-l tîrască cu sine, desființîndu-i individualitatea, judecata. Teatrul trebuie să povestească, trebuie să analizeze, trebuie să demonstreze și să educe. Spectatorului să nu i se ofere soluții de-a gata; el singur, printr-o participare activă la povestire, trebuie să mediteze și să tragă concluziile. De aici, o serie întreagă de inovații în teoria și tehnica scenei. Teatrul epic brechtian pretinde, dacă nu un alt public, în orice caz, un cu totul alt mod de participare a acestui public. Întreaga concepție regizorală și scenografică e răsturnată. Dispare aproape total decorul, apar pancartele indicative și — interesant! — apare cronicarul (o voce din întuneric) care, la începutul fiecărui tablou, anunță locul, timpul și acțiunea care urmează a fi reprezentată în tabloul următor. Dar ceea ce este mai surprinzător, e noua tehnică pe care o pretinde Brecht de la actorii teatrului său. E vorba de așa zisa „distanțare" a actorului de personajul întruchipat. În cartea sa *Kleines Organon für das Theater,* Brecht numește acest nou mod de a juca „Technik der Verfremdung", adică *tehnica înstrăinării.* Actorul, ca și publicul de altfel, nu are voie să se identifice cu eroul interpretat, ci e obligat să ia atitudine față de acesta (aprobîndu-l, contrazicîndu-l, ironizîndu-l chiar), întocmai cum — după spusele lui — un om care vine din stradă și ne povestește o scenă văzută nu se identifică cu oamenii despre care povestește, ci din contra...

Mutter Courage, scrisă în 1938, este una din cele mai tipice și mai mult jucate piese ale lui Brecht. Acțiunea se petrece în timpul războiului de 30 de ani și, în cele 12 tablouri, acoperă o lungă perioadă din viața unei biete vivandiere, Anna Fierling, poreclită Mutter Courage. Femeia aceasta, împreună cu cei trei copii ai săi, Eilif, Schweizerkas și muta Kattrin, înhămați la căruța în care poartă marfa micului lor comerț, circulă printr-o Germanie devastată de furia cumplită a războiului. Mutter Courage vrea să se îmbogățească: „Războiul, zice ea, se face pentru cîștig. Altfel, noi, sărăntocii, ce interes am avea să participăm?" În același timp, ar dori să salveze și viața copiilor săi. Eilif, prostănac și bătăuș, se angajează în armată și, pînă la urmă, moare spînzurat fiindcă a jefuit niște țărani. Celălalt fiu, Schweizerkas, e idiot și cinstit. Refuză să predea catolicilor casa de bani a unui regiment protestant. În timp ce mama lui se luptă cu propria-i zgîrcenie, ezitînd să scoată banii de răscumpărare, dușmanii îl împușcă, aducînd în fața ei cadavrul bietului băiat. Kattrin, tînără și frumoasă, una din cele mai splendide figuri ale piesei, e mută. Vede tot, înțelege tot, și suferă cumplit. E un fel de Cassandră a acțiunii. Pînă la urmă, e împușcată pe la spate, în timp ce, — pentru a trezi pe locuitorii cetății Halle, amenințați de un asalt prin surprindere — bate toba de pe acoperișul unei case. Mutter Courage își pierde astfel toți copiii; rămîne singură. N-a învățat nimic, n-a priceput nimic. A suferit, a blestemat, dar pînă la urmă se înhamă din nou, singură, la căruța ei, pentru a-și continua odiseea. „Sper să mă descurc", zice ea în ultima ei replică. „Căruța e ușoară, acum. Trebuie neapărat să-mi reiau afacerile..."

Brecht precizează în felul următor morala piesei: „Ceea ce trebuie să înțelegem din ea este faptul că, în timpul războiului, marile afaceri nu se fac de către oamenii mici. Războiul, care nu este altceva decît

Scenă din tabloul 1

MUTTER COURAGE

continuarea — cu alte mijloace — a afacerilor, ucide virtuţile omeneşti, mortifică sufletele celor care îl suportă. Pentru acest motiv, trebuie să luptăm împotriva războiului".

Specificul acestei drame stă în faptul că nu există niciun personaj contrar, de opoziţie: locul acestuia e substituit prin prezenţa vie, concretă, generală, a războiului. Războiul ca realitate, ca fiinţă, iată eroul cu care luptă, în mod inconştient, biata Mutter Courage. Dar şi lupta aceasta e ciudată: e o luptă prin identificare, prin anihilare; eroina noastră şi fatidica ei căruţă cu mărunţişuri ajung simbolul cel mai deprimant tocmai al acestui război de care se teme, dar de pe urma căreia trăieşte.

Spectacolul pe care ni l-a oferit secţia germană a teatrului din Sibiu (regia Hans Schuschnig) e surprinzător şi derutant în acelaşi timp. Ne-a surprins, în primul rînd, curajul tineresc cu care acest colectiv abia înjghebat a atacat una din cele mai dificile piese ale repertoriului european de astăzi. Ne-a derutat pentru că, dincolo de evidentele calităţi ale regiei şi actorilor, ni s-a părut, totuşi, că ceea ce am văzut nu a fost, nu a putut să fie un spectacol brechtian. N-am recunoscut, decît foarte arareori — în monologul Yvettei Pottier (Erika Friedrich) şi în scena morţii Kattrinei (excelent interpretată de Dotza Stefan) — fiorul specific pe care ni-l închipuiam a fi al teatrului epic. Încolo, tot ce am văzut a fost o desfăşurare mai mult sau mai puţin interesantă de tablouri create în stilul teatrului obişnuit. Ceea ce a emoţionat în jocul actorilor nu s-a realizat pe linia tehnicii înstrăinării; emoţia şi aplauzele publicului au răsplătit doar scenele dramatice din acest teatru, zis epic. Confuzia e justificată şi regretăm enorm că, în acest stadiu al teatrului romînesc, ne lipsesc termenii de comparaţie. Sincer vorbind, spectacolul *Mutter Courage* e un spectacol lung, dificil, aproape plictisitor. Cine e vinovat? Noi, publicul, pentru că nu avem antrenamentul teatrului epic; regia şi actorii, fiindcă n-au nimerit specificul, sau Brecht însuşi, care oferă scenei altceva decît ceea ce preconizează teoretic? Nu putem să ne dăm seama.

Considerînd rezultatele spectacolului din punctul de vedere obişnuit, nu putem totuşi ascunde bucuria unei certitudini. Chiar dacă n-au încarnat o eroină brechtiană, Ilse Thüringer şi dublura ei, Ursula Armbruster, au demonstrat publicului — prima: farmecul colorat al unui joc natural, direct, simplu; iar a doua: forţa şi patosul unei neobişnuite încordări dramatice. Am admirat jocul fermecător al Erikăi Friedrich (rolul proxenetei Yvette Pottier), pantomima complexă şi emoţionantă a interpretei rolului Kattrinei (Dotza Stefan), figura tartuffiană a pastorului (Victor Bulhack) şi, mai ales, energica şi promiţătoarea prezenţă scenică a cîtorva tinere talente, ca: Joachim Szaunig, Kurt Conradt, Horst Strasser etc.

Ion D. SÎRBU

Voluptatea jocului comic

Dacă în raport cu celelalte specii ale comediei, farsa se desluşeşte printr-o conducere mai arbitrară a acţiunii, în pofida logicii curente, printr-o conturare de asemenea forţată a personajelor; în sfîrşit, dacă sîmburele comic se ascunde mai mult sub coaja situaţiilor şi a întorsăturilor de efect, *Onomastica domnului director*, a polonezilor Zdzislaw Skowronski şi Iosef Stotwinski e — aşa cum au denumit-o autorii — o farsă. Dar numai în parte, fiindcă la compunerea ei n-au prezidat exclusiv legile speciei. Autorii s-au găsit în faţa vechii dileme, punte de încercare a tuturor comediografilor de azi: există în societate motive satirice, există tipuri umane demne de a fi trase în ţeapa ironiei, dar există — majoritare — categorii şi individualităţi absolut sănătoase, zdravene sub aspectul moral şi al concepţiei de viaţă. Calculul, din punct de vedere sociologic şi statistic, e exact. Numai că, din punctul de vedere al artei, al scenei, nu e la fel. E clar că în comedie toate elementele se dispun în mod firesc într-un cîmp ce gravitează spre nucleul comic. Orice altă orientare e fie fortuită, fie subsidiară. Forţa comediei, *vis comica*, înlătură tot ce îi e potrivnic sau neconform. În speţă, efortul de a alinia, cu drepturi egale, idei, personaje, conjuncturi de altă ţinută decît cea comică, e de multe ori sortit eşecului. Într-o comedie, personajele cu încărcătură comică sînt atît de puternice, tocmai pentru că acţionează pe teren propriu, încît pun în umbră, dacă nu în ridicol, tot restul. Cu o singură excepţie, cînd personajele de o structură diferită de cea comică se orientează după coordonata principală a piesei, adică se acordează tonalităţii comice. Cu atît mai mult, dacă e vorba de farsă, fie ea cu obiectiv satiric.

Autorii *Onomasticii domnului director* au vrut să rîdă şi să ne facă să rîdem de apucăturile şi deprinderile rele ale unor personaje la niveluri diferite în ierarhia socială : îngîmfarea, intoleranţa, frazeologia stearpă a unui director de întreprindere (Puchalski) ; slugărnicia, conformismul subaltern al unui şef de serviciu (Dobek) ; precaritatea morală a unui declasat (Poldek) ; abuzul de „putere" al unei secretare-dactilografe (Zuzia). Pe aceştia i-au aşezat în poziţii contrastante faţă de o mulţime de personaje pozitive sau semipozitive, în frunte cu inginerul Rachwal, cu Maria şi Magda Puchalski (soţia şi fiica directorului) şi cu directorul general — care au menirea să-i dezvăluie şi să-i facă inofensivi pe cei dintîi. Au presărat dialogul cu — mai mult decît una — săgeţi la adresa birocratismului, familiarismului şi a altor racile; au inserat în conflict o mică intrigă amoroasă ; au făcut ca în final să triumfe binele, apoi şi-au aşezat, modest, lucrarea sub emblema farsei şi au încredinţat-o montării scenice.

La Iaşi (Teatrul Naţional), *Onomastica domnului director* a încăput pe mîini bune. Mai exact, s-a bucurat de o regie dezinvoltă şi deschisă mijloacelor speciei şi, mai ales, de o interpretare generoasă, care a avut în centru un comedian excepţional: Miluţă Gheorghiu. Fără să exagerăm şi fără să diminuăm prin nimic valoarea aportului celorlalţi interpreţi, putem afirma că trei sferturi din succesul spectacolului — care continuă să facă săli pline — se datoresc lui Miluţă Gheorghiu, extraordinarei sale vivacităţi, spontaneităţii sale expresive. Nu s-ar putea susţine că personajul creat de actor e aidoma celui imaginat de autori. La rigoare, am spune chiar că directorul Puchalski s-a întîlnit cu Miluţă Gheorghiu la jumătatea drumului, că acesta din urmă a lăsat personajul să vină la el, făcînd cu zgîrcenie cîţiva paşi spre personaj. Dar acestea ar fi consideraţii de care ne-am împiedica în alte împrejurări, în orice caz nu în legătură cu Miluţă Gheorghiu. Fiindcă, mai mult sau mai puţin, credincios modelului conceput de autori, Puchalski a trăit prin interpretul ieşean cu o exuberanţă, cu o vitalitate invidiabilă de cele mai ilustre personaje ale literaturii comice. În curînd se va ivi necesitatea de a analiza mai amplu personalitatea artistică a lui Miluţă Gheorghiu. Deocamdată, ne mărginim să facem elogiul fericitului său temperament scenic, irezistibilei expresivităţi a mimicii şi a gestului şi, nu mai puţin, a cuvîntului. Miluţă Gheorghiu e, singur, un spectacol plin de vervă, molipsitor de bună dispoziţie.

Miluţă Gheorghiu (Puchalski) şi Ştefan Dăncinescu (Dobek)

Ceilalţi interpreţi l-au încadrat cu multă promptitudine comică, detaşîndu-se în primul rînd Eliza Nicolau (doamna Puchalski) care, mai ales în actul III, a realizat un prototip savuros de vanitate culinară, de provincialism şi de clarviziune familială. Nu mai puţin interesante, interpretările Rellei Ghiţescu şi Rodicăi Suciu : intuire clară a „numerelor" secretarei Zuzia la cea dintîi, căldură şi atenţie la valorile comice ale rolului, la cea de a doua. O notaţie meritorie trebuie atribuită şi lui Ştefan Dăncinescu (Dobek), în ciuda unui abuz de efecte facile, dar mai ales lui Ion Buraga (directorul general), care printr-un umor discret şi printr-un fin simţ al ironiei a salvat un personaj înzestrat de autori cu foarte puţină substanţă. Antipatic şi rece, în schimb, „pozitivul" inginer Rachwal, personificat de Valeriu Burlacu.

Regia lui Traian Ciurea, deşi puţin învederată în spectacol (ceea ce nu e rău), a avut meritul de a fi desfăcut generos ghemul farsei, fără rigidităţi şi fără preveniri academice, şi mai ales, de a fi lăsat liber jocul scînteietor al interpretului principal.

Remarcăm, în acelaşi timp încercarea scenografului Mihai Stamate de a seconda prin cîteva elemente de decor (un fanion, lozinci, o firmă grotescă) ideea satirică a piesei.

În rezumat, *Onomastica domnului director* ilustrează bunele roade care se pot obține dintr-un pretext dramatic, atunci cînd trupa de actori — supravegheată de un regizor cuviincios și potențată de suflul inepuizabil al unui mare comedian — simte în fiece seară voluptatea de a aprinde într-un colț al scenei flacăra jucăușă a Thaliei.

Florian POTRA

O treaptă ce trebuie depășită

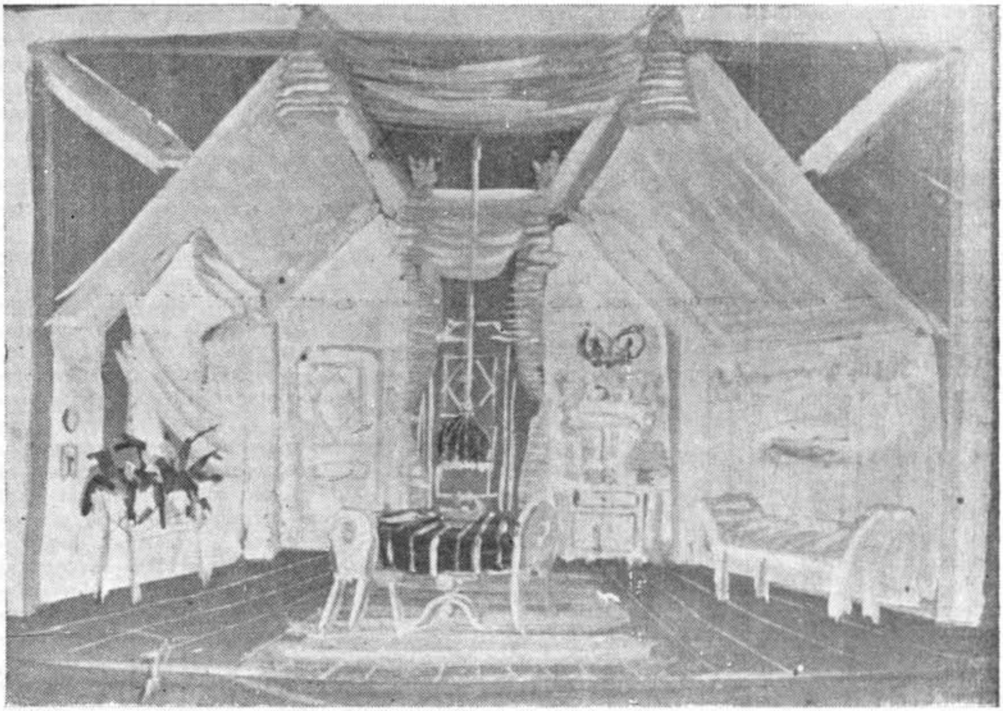
Cu *Marele bijutier,* Teatrul de Stat din Bacău se află la a cincea premieră în stagiunea 1956—1957. După *Take, Ianke și Cadîr, Omul care a văzut moartea, O chestiune personală* și *Ziariștii,* comedia scriitorilor maghiari Karinthy Frigyes și Màjoros István indică o nouă treaptă a unei munci sîrguitoare. Asigurarea unui repertoriu capabil să satisfacă interesul artistic al orașului de reședință și — prin turnee — al întregii regiuni ; valorificarea tuturor elementelor actoricești, promovarea dramaturgiei romîne și străine — sînt obiective demne de toată considerația. Preocuparea aceasta, a unei activități desfășurate în extensie, nu este însă lipsită de consecințe negative în ordinea calității. Realizarea spectacolului *Marele bijutier* e o dovadă.

Comedia celor doi scriitori maghiari este o satiră socială, estompată prin ironie. Un mare industriaș surprinde, într-o seară, un spărgător care își făcea de lucru la safe-ul său. Captivat de sinceritatea și avîntul cu care acesta își apăra „meseria" și atras totodată de perspectiva redresării economice a întreprinderii, fabricantul și-l asociază. Spărgătorul salvează fabrica de la ruină, dar izbînda sa este repede întunecată : fabricantul îi fură logodnica și pierde întreaga lor avere în speculații la bursă. Disperat, fostul spărgător se predă poliției. Mărturisirea sa nu izbutește însă să zdruncine prejudecățile și imaginea falsă despre vîrfurile societății. Toți îl cred nebun, pentru că nimeni nu confirmă declarațiile sale : financiarul — din interes ; vechiul său complice — din prietenie; fata iubită — din dragoste ; cu toții îl obligă să rămînă la postul său de conducere în această întreprindere, salvată — ca prin minune — de un împrumut străin.

Marele bijutier nu este o operă de sarcasm virulent ci de ironie, de multe ori abia implicată, care nu afectează zonele adînci ale conduitei umane. Ca și genialul escroc din *Nekrasov,* spărgătorul („Marele bijutier", cum i se mai spune) e singurul erou care are conștiința etică a raporturilor sociale, după ce se dovedise singurul om cu conștiința artistică a meseriei sale. Piesa cultivă tocmai paradoxul aparent că universul moral al spărgătorului este unul cu valori stabile și echilibrate, în timp ce societatea din jurul lui se dezvăluie ca o urzeală de intrigă, minciună și cinism. Nu raportul față de legi este, deci, important, ci raportul față de propria ta conștiință : ea, și numai ea, legiferează just.

Spectacolul, regizat de I. G. Russu, nu s-a lăsat antrenat spre comicul buf, ci a subliniat semnificațiile morale și sociale, rezolvînd totodată cu justețe unele momente de comedie (jocul în jurul fotoliului, din tabloul 3 ; cîteva scene din tabloul 4). Deficitară în ceea ce privește ritmul spectacolului, regia s-a orientat spre definirea caracterului eroilor : isteria logodnicei (tabloul 3) sau tentația bătrînului la vederea bijuteriilor (tabloul ultim) trebuie înțelese în sensul acesta. Nu e mai puțin adevărat că regia a permis interpretului principal un tempo încetinit — care s-a răsfrînt asupra întregului spectacol — iar logodnicei o lamentație permanentă, prin nimic justificată, și o prematură cădere în vulgaritate.

Dintre interpreți, Gigi Iordănescu (Fabricantul) s-a detașat prin culanță scenică, agilitate spirituală și fină insinuare a cinismului. Poate că totuși, uneori, farmecul său personal a venit în contrazicere cu profilul moral al personajului. Ion Schimbinschi, în rolul „Marelui bijutier", a oferit o interpretare contradictorie : pe de o parte a domolit ritmul spectacolului, sleind o desfășurare care se cerea precipitată ; pe de altă parte, n-a marcat îndeajuns reticența care indică deliberarea, momentele de cumpănă ale personajului, mulțumindu-se să debiteze textul. Interpretul a avut o scenă (tabloul 4) cînd a fost alături de indicația cuprinsă în replica partenerului : Inspectorul de poliție îi reproșează, pe nedrept, tonul elegiac, deoarece jocul spărgătorului vădea iritare și revoltă. Momentul său cel mai reușit a fost autodemascarea la telefon, cînd actorul a găsit tonul unei sincerități autentice. Interpretarea Milenei Rizescu (Logodnica) n-a acoperit întreaga complexitate sufletească a personajului : sclipirile de ironie și cinism s-au pierdut în tonul de tînguire. Ana Cristi (Fiica fabricantului) a vădit discreție, inteligență, dar și un oarecare scepticism de prisos, într-un rol aproape ingrat ca regi-



Schiță de decor pentru actul I, de Liviu Ciulei

stru psihologic. Deosebit de pregnantă a fost apariția lui Florin Gheucă, în Bătrîn, tovarăș de „breaslă" al spărgătorului, devenit apoi secretarul său personal. Prea multă mobilitate, anulînd orice imagine tipică — deși personajul era o caricatură deplină — a adus Ion Mihăilescu în rolul Inspectorului. Situarea pe o poziție cu totul contrară s-a dovedit însă la fel de primejdioasă: C. Vurtejanu, în Procuristul, a fost o simplă schemă.

Surpriza spectacolului o constituie, fără îndoială, decorurile semnate de Liviu Ciulei. Cu ajutorul unui cadru fix, scenograful a creat diverse locuri dramatice, apropiind și îndepărtînd peretele dindărăt sau modificînd poziția celor laterali. În tabloul 1, salonul, cu două prelungiri în fund, sugerează — prin mobilă și combinație de culori — pretenția și gustul îndoielnic al mamei și logodnicei. Biroul fabricantului este, din contra, oglinda unui suflet rafinat: auriul și maroul stăpînesc un interior cald, molatic. Apăsarea insinuantă a perdelelor e și mai vizibilă în tablourile doi și ultim, la fabricant acasă, unde ambianța respiră o voluptuoasă ușurătate. Servind, așadar, atît ca atmosferă cît și ca indicație, caracterul personajelor, decorul a fost cea mai valoroasă realizare a spectacolului.

Ne-ar plăcea să putem socoti bucuria acestui cadru dramatic, ca o promisiune: Teatrul de Stat din Bacău a ajuns, prin activitatea sa, la punctul în care preocuparea pentru calitatea spectacolelor trebuie să treacă pe primul plan.

Ștefan Aug. DOINAȘ

Comedia paradoxelor

A fost o vreme cînd Tony Bulandra fascina publicul în rolul extravagantului lord Goring. De atunci, piesa lui Oscar Wilde nu s-a mai jucat la noi. Sînt momente în teatru, momente „nec plus ultra", pe care generațiile următoare de actori le contemplă cu sfială, oprite în pragul perfecțiunii lor. Teatrul de Stat din Arad are meritul de a fi cutezat să forțeze tradiția, și, indiferent de calitatea spectacolului, se cuvine felicitat. Astfel, repertoriul scenelor noastre, monoton uneori în mișcarea lui de rotație, asemenea unei constelații răsucindu-se mereu în jurul aceluiași ax, a primit încă un impuls, un impuls accelerator.

An Ideal Husband este o comedie de moravuri, una dintre cele mai scînteietoare comedii ale lui Oscar Wilde. A fost reprezentată pentru întîia oară la 3 ianuarie 1895 și critica timpului a definit-o în unanimitate ca pe o piesă „knock-about" — care izbește, adică, în toate părțile. Și, într-adevăr, *Soțul ideal* dărîmă mulți idoli ai ipocriziei engleze. Acțiunea se petrece în a doua jumătate a secolului trecut, în plină epocă victoriană, cînd viciile oamenilor, subțiate de huzur, acoperite de giuvaeruri și de regulile celei mai distinse bune creșteri, capătă fastul coloristic, excrescențele luxoase însă organic gratuite ale plantelor ferite de intemperii și cultivate cu grijă în sere.

Toată intriga se învîrtește în jurul unei afaceri veroase, ce pătează trecutul onorabilului sir Robert Chiltern, „soțul ideal", unul dintre cei mai invidiați oameni din Londra, atît pentru cariera sa neobișnuită — la 30 de ani baronet, subsecretar la ministerul de externe — cît și pentru fericita viață conjugală pe care o duce ; lady Chiltern, soția sa, îl idolatrizează, socotindu-l omul cel mai bun, mai cinstit și inteligent din lume. Conflictul se dezlănțuie încă din prima scenă. Cuibul fericit al lui sir Robert este tulburat de apariția diabolicei doamne Cheveley, o aventurieră fără scrupule, ale cărei uneltiri infernale îi revelează lui lady Chiltern un adevăr monstruos : că averea, cariera, situația strălucită a soțului ei fuseseră clădite pe o înșelătorie. Pierzîndu-și fericirea, lady Chiltern e gata să se despartă de soțul ei, să ruineze două existențe. Din fericire însă, un prieten al casei, lordul Goring, rezonerul piesei — „un tînăr nobil de 34 de ani, dandy fără cusur, cel mai bine îmbrăcat filozof din istoria gîndirii umane, care se joacă cu viața și *adoră să fie înțeles greșit*" — intervine la timp restabilind echilibrul conjugal. El combate intransigența puritană a ladiei Chiltern, pledează pentru o atitudine mai tolerantă, pentru un compromis, convingînd-o că omul, făptură slabă, are nevoie mai mult de o înțelegere caritabilă decît de o condamnare inflexibilă, și comedia, după această apologie a indulgenței, se termină printr-un happy-end general : „Mai păstrezi pentru mine dragoste, Gertruda, sau numai milă ?" își întreabă, dus pe gînduri, soția, soțul ideal detronat. „Dragoste, Robert, numai dragoste. Pentru noi, începe azi o viață nouă", îi spune ea în replica

Sorin Lepa (sir Robert Chiltern), Marina Bașta (lady Chiltern) și Valentino Dain (viscount Goring) într-o scenă din actul II

finală, în care se ascunde multă tristeţe, şi spectatorul simte de ce...

Piesa, de la prima pînă la ultima scenă, este un splendid foc de artificii, întreţinut mai ales de lordul Goring, purtătorul de cuvînt al lui Oscar Wilde. Paradoxal, spirit epigramatic, de un umor radios, fluşturaticul lord Goring (care, în timpul „sezonului", nu-şi permite să fie serios decît în prima marţi a fiecărei luni, de la 4—7) este totuşi cel mai grav, mai lucid şi mai pur dintre toţi eroii. Aparenta lui neseriozitate decurge dintr-un principiu opoziţionist, dintr-o nerespectare sistematică a convenienţelor. „Eu spun tocmai ceea ce n-ar trebui să spun — declară el la un moment dat. Adică, ceea ce gîndesc într-adevăr. Asta e marea greşeală a zilelor noastre : *rişti să fii înţeles greşit*". Risc determinat de un consens social, general fals. De altfel, aceasta e funcţia paradoxului, privit ca metodă de cunoaştere, nu ca o aporie, ca un impas al raţiunii. Paradoxul ascunde un adevăr neprevăzut, sclipitor, tocmai fiindcă fulgeră în norul plumburiu al conformismului, al ideilor ofilite, aşternute ca un ţesut mort peste argintul viu al gîndirii. Şi, într-o lume ipocrit serioasă, formalistă, logica, desigur, îl obligă pe omul lucid să ia în răspăr realitatea, să devină cîteodată neserios — ironia, paradoxul fiind, în acest caz, singurul mijloc pentru restabilirea în sens invers a celor mai elementare adevăruri.

Cum s-a descurcat teatrul din Arad în iţele complicate ale acestei comedii ? Regizorul Savel Grunea a căutat să dea spectacolului o interpretare modernă, prin degajarea scenei de decor, însă soluţia a fost hibridă. În primul plan, decorul îndeplinea cerinţele celui mai riguros naturalism — canapele, fotolii, biroul din actul III încărcat cu toate accesoriile, plus cîteva scaune în jur —, în timp ce în planul din fund, ieşirile erau realizate simbolic, prin simple cadre de uşi, prin care eroii circulau aerian, ca nişte fantome, stîrnind rumoare în sală. Dezacordul planurilor a fost simţit de public, mai ales în scena în care doamna Cheveley „se ascunde" în încăperea de alături şi asistă „invizibilă", la discuţia dintre sir Robert şi lord Goring. Trîntirea vasului cu flori, întins de cineva din culise, la momentul oportun (în text, se indică trîntirea unui scaun), frizează absurdul.Într-o parte a scenei, lucrurile se desfăşurau normal, în altă parte intervenea brusc un vacuum, inutil cerebralizat. Formula nu e cîtuşi de puţin potrivită spiritului teatrului lui Oscar Wilde. Sărăcia decorului, de altminteri, a produs în scenă un fel de vraişte, în care actorii, neavînd de ce să se agaţe, evoluau somnambulic, grăbindu-se parcă să părăsească centrul dezechilibrat al podiumului — atunci cînd trebuiau să iasă —, ceea ce îi făcea uneori să-şi reia uşuraţi înfăţişarea din culise, cu un metru înainte de a pieri din văzul publicului.

În ce priveşte interpretarea, cu excepţia lui Sorin Lepa (sir Robert), actor talentat, cu o dicţiune plăcută, sigur în gesturi, în mişcări, şi a Marinei Başta (lady Chiltern), care izbuteşte să acopere cu multă feminitate rolul, restul distribuţiei, cam eterogen, s-a comportat modest. Grigore Chiriţescu (Earl of Caversham), avînd de creat tipul unui gentleman bonom, a realizat mai curînd un burtă-verde de vodevil, izbitor de autohton. Valentino Dain, în extrem de dificilul rol al lordului Goring, a fost depăşit de text. În loc să ardă ca un arc voltaic, a avut debitul pal al unui bec de 25 de lumini. Eleganţă în ţinută, dar supărătoare mimica îngheţată şi mai ales o anumită afectare, o anumită tendinţă de a copia un gen de joc pe care publicul îl recunoaşte numaidecît. Lady Marckby n-a găsit în Viorica Oancea-Julius interpreta cuvenită : o dicţiune defectuoasă, machiajul neverosimil, tonul, gestul, sacadate, au împiedicat-o să transmită sălii umorul sec al personajului. Maya Indrieş (Mabel Chiltern), juvenilă, simpatică, şi-a declamat rolul, fără înţelegerea nuanţată a replicilor, şi la un plafon vocal prea strident. Doamna Marchmont şi contesa de Basildon (respectiv Silvia Tabacu, Fana Geică), decorative. Teodor Daneti, în rolul lui Phipps, a creat, nu ştim de ce, un tip de valet sumbru de piesă poliţistă.

Se cuvine menţionată Coca Ionescu în rolul doamnei Cheveley, pentru un anumit „stil temperamental", exagerat însă pe alocuri. Costumele, pasabile ; fracurile, îndeosebi, ar mai fi trebuit ajustate. În actul II, lordul Goring avea pantalonii necălcaţi. De remarcat rochia şi pălăria doamnei Chiltern, cînd se întoarce de la „Asociaţia liberală a femeilor" (actul II, scena 1).

Constantin ŢOIU

Scenografia

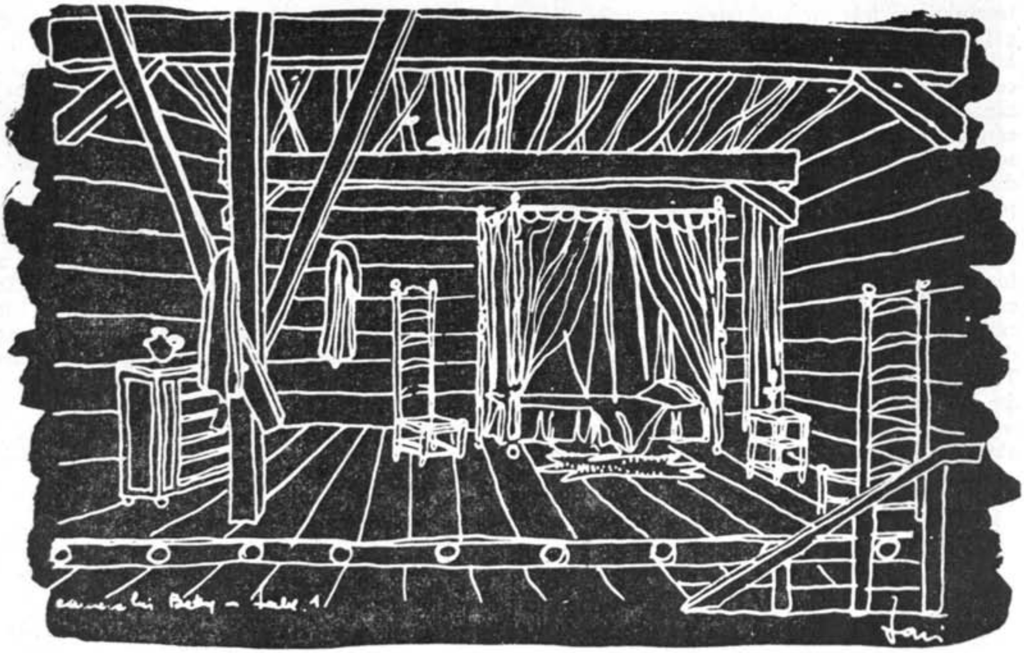
Dintre ultimele spectacole pe care le-am văzut, *Mătrăguna* şi *Vrăjitoarele din Salem* reprezintă, din punct de vedere scenografic, două realizări cu totul diferite între ele. Pe cînd drama lui Arthur Miller, *Vrăjitoarele din Salem* (regia : Sorana Coroamă, decoruri și costume: Toni Gheorghiu), a avut decoruri arhitectonice, comedia lui Machiavelli, *Mătrăguna* (regia: Mihail Raicu, decoruri și costume: Toni Gheorghiu), a fost prezentată într-un decor pictural, mai precis: grafic. Desigur, amîndouă piesele, oricît de deosebite ca atmosferă, loc și timp, puteau fi montate în decoruri arhitecturale, ca și în decoruri picturale, dar optarea pentru soluții scenografice diferite o socotim cu totul fericită, ținînd seamă atît de scena pe care s-au jucat (Teatrul „C. Nottara", sala din strada C. Dobrogeanu-Gherea), de caracterul pieselor și de concepțiile regizorale.

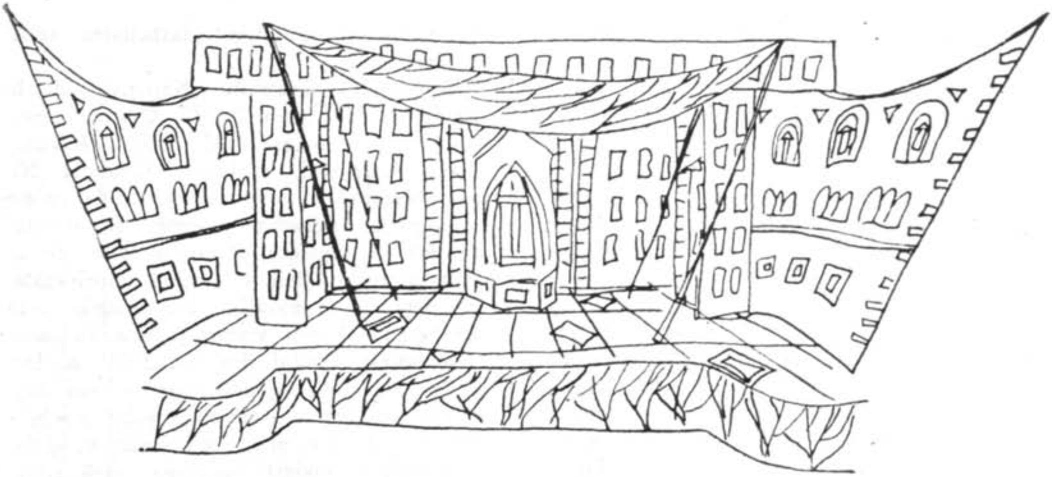
Într-adevăr, *Vrăjitoarele din Salem*, dramă a cărei acțiune se petrece in 1692, într-un orășel din sumbra și puritana Nouă Anglie (statul Massachusetts), pe atunci aparținînd coroanei engleze, are o atmosferă apăsătoare, o acțiune încordată, un mediu puritan, care nu a îndrăgit niciodată viața liberă, coloritul viu și exuberant, valorile estetice. De aceea, aici nu avea ce căuta picturalul, care înseamnă — în primul rînd — culoare. Pictorul scenograf Toni Gheorghiu a procedat bine optînd pentru decoruri arhitectonice, foarte puțin colorate, dar care — așa cum au fost realizate — sugerează viața primitivă și întunecată a locului. Coloniștii englezi, statorniciți peste ocean, nu aveau la îndemînă, mai ales într-un orășel ca Salem, materiale variate; lemnul, mai mult sau mai puțin fasonat, era materialul de căpetenie și numai într-o mai mică măsură, cărămida și piatra.

Pereții interioarelor de pe scenă se vădesc a fi din scînduri, iar încăperea unde se fac ancheta și judecarea împricinaților, cu două planuri suprapuse, are o scară foarte primitivă, cu drugi și spițe de lemn nevopsite, ba chiar și stîngaci geluite, precum este și podeaua planului superior. De asemenea, soba mare din casa soților Proctor sugerează clima friguroasă a locului Mobilierul este de asemenea greoi, masiv (pat cu baldachin, jilțuri înalte, bănci și mese masive etc.) și în stilul vremii.

Singurele două inadvertențe pe care le-am constatat se datoresc probabil executării nu în totul fidele a schițelor de decor. Scîndurile sau blănile de lemn care acoperă pereții, vrînd să sugereze apele lemnului, par de sticlă mată, nu de lemn — ceea ce la prima vedere nedumerește pe spectator. De asemenea, în casa soților Proctor personajele circulă prin spatele sobei de cărămidă, care trebuia lipită de

Schiță de decor de Toni Gheorghiu pentru tabloul 1 din „Vrăjitoarele din Salem"





Schiță de decor de Toni Gheorghiu pentru „Mătrăguna"

peretele unde sobele sau căminurile își au coșul.

Costumele personajelor, negre sau în culori închise, din stofe grele și nu prea elegant croite, au contribuit la redarea atmosferei specifice.

Decorul unic al comediei lui Machiavelli, *Mătrăguna*, a fost ingenios conceput în vederea unei duble finalități: să servească o scenă insuficientă pentru un decor monumental, cu o piață în care se află o catedrală măreață și clădiri masive și din care pornesc diferite străzi, iar în al doilea rînd, să marcheze totuși schimbarea locului acțiunii (care, la un moment dat, se petrece în interiorul catedralei). Aici, piața din plină Renaștere florentină a fost realizată printr-un decor pictat pe pînză, în care, pe fondul albastru închis, se desprind liniile albe ale portalului, ferestrelor etajere și ale altor amănunte arhitecturale, în toate precumpănind arcul, dreptunghiul și pătratul, caracteristice Renașterii. Decorul ocupă partea centrală a scenei și prin două aripi se întinde și în părțile laterale, alcătuind astfel un fundal care sugerează atmosfera monumentală a locului și totodată permite costumelor, mai colorate, să se desprindă de pe acest fond, împlinindu-l cromatic. În primul plan al scenei, un fel de poartă vopsită în roșu indică (nu prea clar) accesul pe două străduțe. În fața porții, baldachinul cu frunze verzi de mătrăgună, motiv stilizat și răspîndit de altfel și pe pînza ce acoperă partea de jos a scenei, pînă la picioarele spectatorilor, stăruie ca un simbol al piesei.

Ideea aceasta de a sugera pictural, mai precis: grafic (căci liniile albe ale elementelor arhitectonice predomină pe fondul albastru, iar forma cu nervuri a frunzei de mătrăgună apare pe baldachin și la baza scenei) o epocă și o așezare, nu este nouă și chiar la noi a mai fost folosită, dar pictorul decorator a știut să-i dea amploarea adecvată și o ritmică foarte sugestivă. Există cartoane ale lui Rafael și ale altor pictori din Renaștere, precum și mobilier (console, scrinuri, mesuțe cu tăbliile desenate în negru pe fond gălbui etc.) care folosesc un asemenea grafism decorativ, foarte sugestiv pentru arhitectura și întregul stil al epocii.

Astfel, cu mijloace artistice destul de simple și restrînse, spectacolul a putut sugera atmosfera florentină din vremea lui Machiavelli și da spectatorilor iluzia că se află cînd în fața catedralei, cînd înăuntrul ei — lucru cu putință cînd e vorba de Renaștere, în ale cărei clădiri uneori și pereții interiori sînt împodobiți la fel ca fațadele.

Costumele au fost la fel de liber concepute, uneori cam fantezist, dar pe linia stilului vremii (mantia cu simboluri medicale și de alchimie a lui Callimaco sugerînd profesiunea și îndeletnicirile personajului). Costumele, mai colorate, asigură picturalitatea necesară spectacolului. Autorul lor a mers pînă la unele amănunte foarte sugestive pentru psihologia personajelor, sau pentru poziția lor comică; de pildă, felul cum au fost croite și folosite feluritele pălării și capușoane cu apendice, care uneori par urechi de iepure, alteori coarne (messer Nicia).

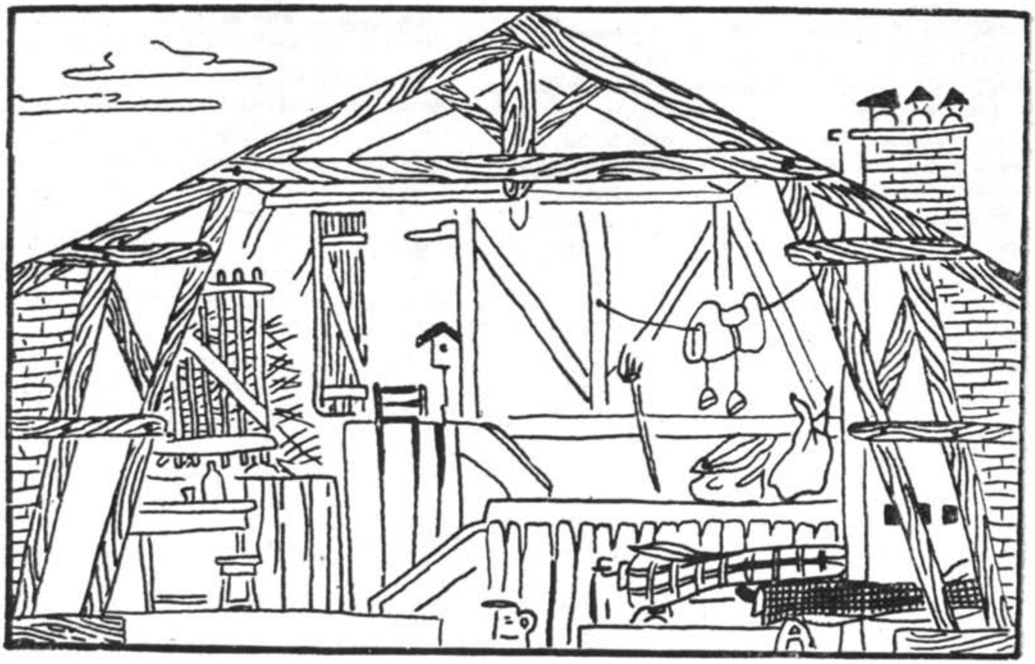
Singurul costum care ne-a părut prea angelic și idealizant, de un albastru serafic, a fost acela al comentatorului, care — cu un costum mai bine croit și mai strîns pe trup — ar fi părut un înger pogorît din frescele lui Fra Angelico. Nici textul său, nici atmosfera gen Boccacio a piesei nu pretind însă un asemenea costum. În schimb, costumul călugărului Timoteo, vătuit și îngroșat, sugerează și pe plan decorativ caracterul și situația acestui personaj, ca de altfel și pe ale celorlalte. Eleganța oamenilor Renașterii nu s-a dezmințit, mai ales in rochiile femeilor, aici formele și coloritul vestmintelor, coafura sau pălăriile sugerînd, de asemenea, atît epoca, cît și individualitatea personajelor respective.

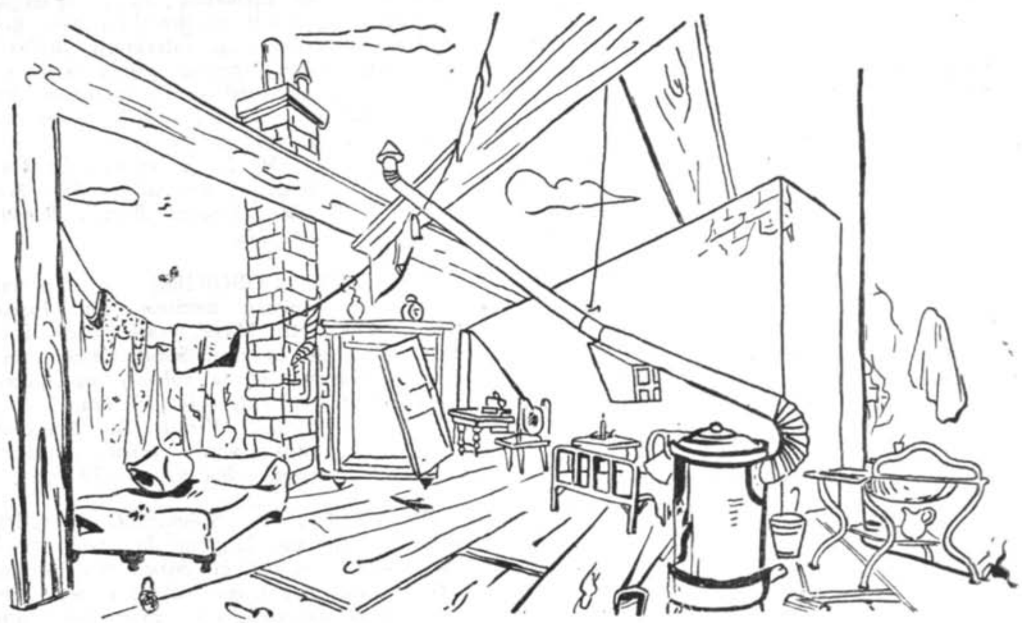
În acest spectacol, luminația a fost folosită cu iscusință, ca și unele atitudini plastice (plastica spectacolului : N. Bazaca), astfel că din colaborarea regizorului cu pictorul decorator, cu actorii și cu ceilalți factori ai scenei, spectacolul a izbutit să obțină o adevărată viziune plastică, să-ți rămînă întipărit în ochi și în minte, ceea ce nu se întîmplă așa de des la noi. Desigur, viziunea plastică depinde și de jocul actorilor ; dacă acesta ar fi fost încă mai strălucitor și mai viu, plasticitatea ar fi cîștigat.

Spectacolul Teatrului Național „I. L. Caragiale" cu piesa lui G. Ciprian *Omul cu mirțoaga* (regia : Al. Finți, decoruri : Lucu Andreescu, costume : Gabriela Nițescu-Nazarie) a avut, din punct de vedere scenografic, deosebite merite. Decoratorul a știut să sugereze atmosfera casei de la mahala, cu grădină și lumină îmbelșugată, iar detaliile interiorului din primele două acte erau în nota vremii și sugerau oarecare poezie. Podul din actul III a fost poate prea bine aranjat, dar — așa cum a fost realizat — oferă actorilor posibilități de mișcare prin jocul scărilor, după cum indică totodată înălțimea casei, situația personajelor, planurile gîndirii și aspirațiilor lor. Costumele — destul de adecvate atmosferei. Încă din primul act, se simte însă că rochia soției lui Chirică este mai pretențioasă decît interiorul și decît posibilitățile financiare ale soțului.

Spectacolul cu piesa lui Petru Dumitriu și Sonia Filip, *Romanticii* (Teatrul Tineretului, regia : N. Massim, decoruri : Ion Mitrici, costume : Ion Mitrici-Olga Scorțeanu), nu a avut din punct de vedere scenografic unitatea necesară. Dacă decorul mansardei lui Daniel Cristian a fost izbutit, sugerînd promiscuitatea vieții poetului

Schiță de decor de Lucu Andreescu pentru actul III din „Omul cu mirțoaga"





Schiță de decor de Ion Mitrici pentru tabloul 5 din „Romanticii"

evazionist, atît prin cadrul general cît și prin unele amănunte sugestive, în schimb nu la fel de izbutit a fost decorul din casa unde locuiesc Andrei și Marina. Casă de țărancă maghiară, interiorul lui Erzsébet are unele obiecte de ceramică dispuse pe pereți și pe cîteva polițe greoaie, aparținînd în parte artei populare maghiare, în parte celei romînești. Nici mobila nu are unitate: scaunele sînt unele vechi, altele moderne, iar lavița este țărănească. Desigur, decoratorul a căutat să sugereze prin acest amestec de stiluri al naționalităților conlocuitoare, continua întrepătrundere a obiceiurilor și artei lor, relații continue ce le apropie; dar, oricum, obiectele se puteau grupa mai armonios, iar ceramica sau țesăturile puteau fi mai caracteristice. Cele trei farfurii agățate pe peretele din dreapta nu produc nici un efect, iar polițele — greoaie și urîte, ca și bîrna de deasupra — au vase mari amestecate, la întîmplare, cu altele de format mai mic și mai subțiratice. Lavița nu are desenele și coloritul caracteristic, ci pare o ladă oarecare. Întreaga orînduire a mobilelor și obiectelor este neglijentă, insuficient gîndită, minimalizînd personalitatea Marinei. O femeie cu problemele și gustul ei și-ar fi orînduit îndată un interior mai armonios și mai caracteristic, chiar dacă mobilele țărănești se alătură altora cerute de îndeletnicirile orășenești ale soțului.

Lipsa de unitate decorativă apare mai ales în felul cum sînt montate diferitele acte. Pe cînd actul I are un decor elaborat și complet, destul de corect — în actele următoare apar mai mult elemente sugestive (o grindă grea, polițe etc.), siluete de decor, porțiuni fragmentare de arhitectură nelegate între ele sau fără tavan, ceea ce nu este deloc indicat. Scenograful trebuia să folosească ori perdele, și atunci să dea peste tot siluete de decor, ori din contra, să ofere numai decoruri complete.

Nici costumele nu au avut unitate. Unul din tinerii sportivi purta o flanelă groasă de iarnă, pe cînd celelalte personaje erau îmbrăcate în haine mai subțiri (în actul I), ceea ce sugerează două anotimpuri în același moment al acțiunii. Rochia pe care Marina o poartă în casa țărăncii este prea elegantă (are falduri și trebuie să și-o aranjeze cînd se așează pe scaun). Un costum mai simplu, poate „de sport", s-ar fi potrivit mai bine condițiilor de acolo. Și în actul din „interiorul" lui Daniel Cristian, rufele întinse pe sîrmă dau un aspect naturalist, care nu mai este necesar, aici decorul fiind sugestiv și bine conceput.

Petru COMARNESCU

clar...

JOCUL ACTORILOR. — Actorii care au interpretat piesa au ştiut, fără porniri ţifnoase spre vedetism, să constituie un ansamblu omogen şi, în general, mulţumitor. Desigur că cele patru tinere actriţe care au avut de interpretat greaua scenă de isterie colectivă, au eşuat în acest punct. Dar Natalia Arsenie-Macri în perversa Abigail Williams şi Tatiana Popa în timorata Mary Warren s-au dovedit nu o dată la înălţimea unor roluri foarte dificile, cu registre foarte variate, pentru a căror interpretare merită laude.

(Radu Popescu, în cronica la Vrăjitoarele din Salem — *Teatrul „C. Nottara". „Romînia Liberă", nr. 3748.)*

COORDONATELE PIESEI. — ...construită pe o acţiune extrem de redusă, pe o mişcare scenică minimă, piesa alcătuită din dialoguri vii, cu un miez bogat, pline în acelaşi timp de umor şi căldură, reuşeşte să înfăţişeze personaje bine conturate, situaţii caracteristice epocii, frămîntări adînci.

(G. Lăzăroiu, în cronica la Take, Ianke şi Cadîr — *Teatrul de Stat Sibiu. „Flacăra Sibiului", nr. 2666.)*

...obscur

CURAT ATRIBUTE ALE TINEREŢII. — *E greu să fii obiectiv în sensul cerut de obligaţiile cronicarului faţă de spectacolul de teatru.* Dar dacă adăugăm *atributele tinereţii (încă !!) cronicarului* mulţumit de spectacol, la faptul că *autorul e tînăr* şi debutează cu o piesă reuşită din multe puncte de vedere, că *regizorul e de asemenea tînăr,* dovedind inteligenţă şi talent în piesa cu care debutează, *personajele şi interpreţii sînt tineri (unii păşind pentru prima oară pe scenă)* — atunci poţi să fii *subiectiv fără teamă. Bilanţul este un impuls care nu poate fi decît util pentru viitor.*

(M. L., în cronica la Ziariştii — *Teatrul de Stat Bacău. „Steagul Roşu", Bacău, nr. 1188.)*

SUCCESUL COBORÎRII. — Tocmai în aceasta constau meritele tov. Ioana Baciu, interpreta Maşei, care joacă frumos, îşi pune la contribuţie întregul talent şi *reuşeşte să se coboare cu succes la comportarea fetiţei de 15 ani.*

(Ioil Virgil, în Articolul scris pentru ziarul „Steagul roşu", *Bacău, nr. 741.)*

UN ABURIT. — Spectacolul de satiră şi umor „Pe trei lungimi de undă" *trece prin aburii caustici ai criticii,* conducerea I.G.L. care neglijează calitatea reparaţiilor, unele năravuri ale „sportivilor" din tribunele stadionului etc.

(I. Priponescu, în cronica la Pe trei lungimi de undă *— Teatrul de Stat Bîrlad. „Steagul roşu", Bîrlad, nr. 736.)*

LOCUL II: ACTORII. — Piesa lui Miller *e o dramă cu conflicte puternice şi cu caractere tari, dar este mai ales o piesă de atmosferă. E deci în primul rînd o piesă pentru regizor şi scenograf şi abia în al doilea rînd pentru actori.*

(Sanda Faur, în cronica la Vrăjitoarele din Salem — *Teatrul „C. Nottara". „Steagul roşu", Bucureşti, nr. 825.)*

SE NON E VERO... — ...în convorbirea cu I. A. Zavadski... aflăm că s-a stat de vorbă cu *dramaturgul sovietic* pe cînd acesta îşi petrecea concediul la Sinaia...

(Lector, în Materiale „patinate". *„Romînia liberă", nr. 3774.)*

DEBUTURI IN CRITICĂ

O mască vie

Cei care cunosc ultimele trei realizări ale lui George Calboreanu au asistat la infirmarea oricăror preconcepţii despre „genul" actorului. Pentru mine, ele au fost o lecţie vie a ceea ce înseamnă integrarea pînă la uitarea de sine în lumea interioară a eroului, o pildă de artă realistă, o ilustrare a infinitelor resurse emoţionale de care dispune un mare actor. Knurov, Berest, voievodul Ştefan: trei creaţii, trei anotimpuri. Fiecare cu legile sale naturale şi cu o substanţă specifică a caracterului. Atît de străini unul de celălalt, aceşti trei eroi au comun adevărul interpretării ce li s-a dat, vitalitatea şi seva artistică abundentă dăruită de actor.

Vom analiza aici prima din aceste trei creaţii ale lui G. Calboreanu.

Am în faţă o fotografie a maestrului, înfăţişîndu-l ca interpret al lui Molei Parmionîci Knurov din *Fata fără zestre*. Un burghez în vîrstă, etichetat prin eleganţa vestimentară, cu o ţinută glacială ce dezminte orice veleităţi de bătrîn Cupidon, care l-ar face un caraghios. Bătrînul şi bogatul negustor nu este cituşi de puţin ridicol. Pasiunea lui pentru fiica Ogudalovei nu se traduce prin suspine răguşite, prin declaraţii groteşti de dragoste, ori prin încercări penibile de a părea mai sprinten decît îi îngăduie reumatismul şi obezitatea.

Personajul lui Ostrovski face parte din burghezia rusă în plină dezvoltare, de la finele celui de al XIX-lea veac. Modul său de viaţă cuprinde alte sfere decît lumea necioplită a lui Diki, cu miros de votcă şi cu apucături sălbatice. Knurov şi-a desăvîrşit formaţia în contact cu afaceriştii rafinaţi din Moscova, Petersburg sau Paris. Acolo, a ajuns la conştiinţa deplină a valorii sale ca om deosebit de bogat; acolo, a devenit înfumurat de atotputernicia banilor săi, însuşindu-şi distincţia brutală a burghezului greu accesibil nu numai oamenilor de rînd, dar şi confraţilor ceva mai rurali, ca Vojevatov.

Prin Knurov însă, samavolnicia şi-a schimbat numai culoarea. Cizmele greoaie şi stofele grosolane au cedat locul ghetelor de lac şi fracului impecabil. Dar chiar sub această înfăţişare nouă, gîndirea şi sufletul negustorului încep şi sfîrşesc cu acelaşi blestemat act de vînzare-cumpărare. Instrumentul care ucide deopotrivă bunul simţ, sensibilitatea şi raţiunea a rămas neschimbat, doar că şi-a umflat pretenţiile: e acelaşi interes material, urmărit cu cinism. În economia piesei, Knurov ocupă un loc relativ restrîns, fiind încadrat într-o pleiadă de cupizi şi imorali care ucid orice speranţă de fericire a Larisei Dmitrievna, o fată lipsită de zestre, dar plină de calităţi sufleteşti.

Socoteala lui Knurov, făcută cu sînge rece, nu cunoaşte complicaţii: el nu cerşeşte dragostea, ci o cumpără cu bani; a se osteni să pară un biet bătrîn îndrăgostit ar fi o aberaţie: nici o abatere de la felul său de viaţă, împărţit între afaceri şi digestie. Spectacolul fişicurilor cu ruble îl bucură mai mult decît cel al florilor, iar degetele sale mîngîie monezile, nu strunele chitarei — iată de ce pumnii săi sînt puternici! Nu ridicol, ci monstruos şi respingător se relevă Knurov pe parcursul piesei.

În spectacolul de la Teatrul Naţional „I. L. Caragiale", personajul a devenit odios. Nici o alunecare în ridicol, nici un indiciu de ramolisment, de senilitate, nici o încercare de a stîrni compasiunea noastră nu s-au strecurat în regia lui V. V. Vasiliev și în interpretarea maestrului Calboreanu. Prima ridicare de cortină oferă imaginea unei terase de cafenea, locul de întîlnire al notabilităților unui orășel de pe Volga. Patronul și sluga sa comentează obiceiurile înaltei societăți a orașului. În felul acesta, este pregătită apariția lui Knurov, despre care aflăm că se plimbă matinal de-a lungul și de-a latul bulevardului pentru a-și incita apetitul, sau că este foarte tăcut, ca orice om cu buzunarul „doldora de milioane".

G. Calboreanu (negustorul Knurov)

Knurov își face intrarea călcînd apăsat și grav, conștient de importanța sa, nepăsător la plecăciunile celor din ușa cafenelei. Această expresie va rămîne constantă, permanentă, de-a lungul întregii evoluții a personajului. Aceasta nu înseamnă însă o uniformizare, în creația lui Calboreanu, ci o întruchipare monolită, consecventă, a unui caracter care rămîne în afara oricărei evoluții: el nu poate manifesta nici un pic de înduioșare sau înțelegere față de soarta Larisei, el rămîne definitiv cristalizat, în absența oricărei omenii și delicatețe, exprimat doar prin cupiditatea și arbitrariul conduitei sale. Compoziția aceasta are, la fiecare apariție a personajului, ceva din liniile masive și înghețate ale unei case de bani. Portretul, căruia maestrul Calboreanu i-a dat viață, se mulează întru totul pe caracterul cunoscut de noi: o față imobilă, cu trăsături greoaie, lipsite de mobilitate; buze subțiate și strînse; zîmbetul rar și silit, privirea compunînd o mască a indiferenței și disprețului, cu aprinderi care se sting deîndată.

Regia a întregit, prin machiaj și costum, portretul moral și social al lui Knurov: o barbă rotunjită cu grijă, despicată elegant la mijloc, cilindrul, bastonul și mănușile albe alcătuiesc atributele exterioare ale unui provincial ajuns în contact cu suflul nou, de „civilizație" al metropolelor. Printr-un contrast menit să pună în evidență intențiile satirice ale spectacolului, atenția spectatorilor este atrasă de botinele groase, asemeni unor jumătăți de sferă, ce concentrează parcă în ele întreaga grosolănie patriarhală a negustorului: vestigii elementare păstrate în ciuda eforturilor de a se îmbrăca după moda pariziană.

În perspectiva unei concepții limitate asupra rolului, exista pericolul ca Knurov să apară bun și darnic, animat de o sinceră compasiune față de Larisa. Replicile ar putea să confirme, la o lectură neaprofundată, o atare concepție. Iată-l compătimind-o în scena cu Vojevatov, din actul I: „Biata fată! Cît trebuie să sufere..." Mai departe: „Păcat de biata Larisa Dmitrievna... Păcat". În actul II, de astă dată în prezența Ogudalovei, părerea de rău și îngrijorarea nu mai apar în stare pură: „O viață meschină, burgheză, plină de lipsuri, ea n-o să poată îndura. Și ce-i va rămîne atunci? Să se istovească, pînă ce într-o bună zi: hop, oftica".

Nimic din această aparență de bătrîn cumsecade și îndatoritor n-a apărut în jocul lui Calboreanu. Cu cîtă răceală și indiferență rostește el replica lui Knurov „Sărmana fată!". În discuția cu Ogudalova, bruma de îngrijorare are o notă insinuantă, de pregătire perfidă a propunerilor „salvatoare" ce le va face, propuneri ce-i rezervau Larisei, de fapt, drumul rușinii.

Desigur, Knurov nu are o structură complexă, sinuoasă, cu nuanțe multiple. Nici o clipă, interpretarea lui Calboreanu, sobră, plină de măsură și vigoare artistică, nu depășește dimensiunile reale ale personajului: rigiditatea omului puternic, temut, capătă cu fiecare scenă culoarea nouă a unei armuri primejdioase, impenetrabile. Knurov alternează între două moduri de manifestare, în funcție de persoanele cu care are de-a face. În primul rînd, *disprețul brutal* și *grosolănia*. Iată-l pe Knurov deranjat, în timpul lecturii unui jurnal franțuzesc, de invitația lui Karandîșev de a-i fi musafir. Surprins de îndrăzneala acestui om de nimic, Knurov îl măsoară nimicitor cu privirea, apoi răspunde cu mirare și amenințare în ton: „La... dumneata?" — sacadînd disprețuitor acest „dumneata", sub povara căruia Karandîşev trebuie să se plece. Invitaţia e formulată din nou de Ogudalova, iar Knurov se vede silit să consimtă. Karandîşev persistă însă în rolul de gazdă ceremonioasă: „Aşa că, sper...". Dar negustorul pune capăt elanului orgolios al acestui nepoftit, într-o izbucnire aproape violentă: „Am spus odată că viu". Diplomaţia nefericitului logodnic şi-a frînt aripile. În al doilea rînd, *„onorabilitatea"*, politeţea rece şi ţinuta distinsă, la adăpostul căreia se răsfaţă viermele desfrîului. Amintiţi-vă cu ce accent de înaltă etică în voce îl previne Knurov pe Vojevatov asupra cuvîntului dat, în scena tragerii la sorţi, ca şi cînd ar fi vorba de o chestiune de onoare şi nu de coruperea unei fete ajunsă pe pragul disperării! În discuţia hotărîtoare cu Larisa, din actul IV, Knurov debitează fraze politicoase, aproape părinteşti. Calboreanu le rosteşte cu o adîncă stimă, atent şi curtenitor, iar ultimul său gest, înclinarea elegantă şi respectuoasă a capului, la plecare, trădează un veritabil „gentleman". Toate acestea dau personajului astfel conceput de Calboreanu, un chip de bestie amabilă.

Încheind, nu putem trece cu vederea subtila şi dificila artă a elocinţei mute, de care dă dovadă maestrul Calboreanu. Prezenţa scenică, împietrită, lungile tăceri ale lui Knurov vorbesc prin faţa şi ţinuta actorului. În actul I, agitaţia din oraş, stîrnită de sosirea lui Paratov, nu îl atinge cu nimic pe Knurov. Dar în indiferenţa ce o afişează, stînd nemişcat în fotoliul de pe terasă, se poate totuşi citi reprobarea faţă de risipa şi luxul de care se face vinovat Paratov. În general, scenele mute jucate de Calboreanu par a spune: „Vreau totul; am totul; pot totul!".

Urmărind pe Calboreanu în *Fata fără zestre,* am admirat o inteligenţă scenică deosebită, care l-a dus la înţelegerea justă a locului ce ocupă personajul în conflict, condiţie necesară a omogenităţii spectacolului. Am admirat uşurinţa şi firescul cu care actorul dispune de vocea şi temperamentul său, ambele de intensităţi vulcanice, subordonîndu-le condiţiei cerute de personaj. Am admirat, în sfîrşit, prospeţimea creaţiei sale, nealterată de repetarea spectacolelor, solicitate cu un rar interes de către spectatori.

Emil MANDRIC

însemnări

O metodă actuală

Se spune că, discutîndu-se odată despre vechile statui grecești dispărute poate pentru totdeauna, un om de spirit ar fi replicat că pierderea n-ar fi ireparabilă dacă statuarii ar fi păstrat cu grijă și la locul lor feliile și firimiturile de marmoră dezlipite la facere de pe trupurile acestor statui. Folosite ca un fel de matrițe, toate firimiturile și feliile ne-ar fi ajutat să recompunem astăzi cu fidelitate capodoperele despre care vorbesc cu încîntare memorialiștii vremii.

După cum se știe, oamenii de spirit nu ascund totdeauna adevărul, mai ales dacă se ține seama de cota de analogie și de expresie figurată a vorbelor lor. Iar cînd sfatul lor rămîne unica resursă pentru înfruntarea trecerii vremii, el cîștigă și multă valoare practică. Să trecem de la generalitate la concret. Să deschidem ușa și să urcăm scara spre Muzeul memorial „C. I. Nottara și C. C. Nottara", inaugurat astă toamnă în București.

Generațiile care intră astăzi în maturitate l-au putut cunoaște nemijlocit pe al doilea și mult mai puțin sau de loc pe primul. Despre C. C. Notara, muzicianul, și-au spus și își vor spune cuvîntul autorizat oamenii de muzică. Totuși, nu competența, ci mai mult elanul ne îndeamnă să vorbim despre primul.

Știm despre el că a fost actor eminent, că a interpretat peste 700 de roluri, că a fost profesor la conservator și director de scenă, că el era dintre cei cîțiva oameni fără de care nu se poate închipui viața teatrului romînesc vreme de peste cincizeci de ani.

Organizatorii muzeului s-au străduit să mențină pe de o parte caracterul de locuință particulară al muzeului și, pe de alta, să prezinte publicului o profuziune de documente despre viața marelui om de teatru.

Cîteva fotografii ni-l înfățișează, să zicem așa, în „civil": sînt puține și de la începutul vieții; cele mai multe sînt fotografii ale rolurilor sale, ale rolului său în teatrul romînesc. Se găsesc și manuscrise de ale lui — planul unui curs de dicțiune și învățămînt teatral, amintirile, scrisori, precum și testamentul care cere o înmormîntare simplă ș. a.

Două grupuri de exponate domină încăperile. Primul grup îl constituie cărțile. Vitrinele cu cărți au fost amenajate pretutindeni unde se putea. N-au încăput însă în ele — precum ni se spune — toate cărțile, toate cele 6.388 de volume pe care le-a lăsat actorul. Acest om de teatru citea, firește, cărți și reviste de teatru. Abundă operele dramatice și scrierile despre teatrul romînesc în ediții de epocă, precum și dramaturgia și lucrările de teatru în limba franceză. Sînt printre ele cîteva ediții rare.

Măsura înaltei prețuiri pe care o acorda C. I. Nottara teatrului se vede și din imaginea complexă ce și-o făcea el despre activitatea teatrală. Profesorul de dicțiune avea cărți în care graiul e studiat în variatele lui condiții fizice și psihice. Pentru a cunoaște mimica, el a recurs și la lucrarea lui Darwin despre *Expresia sentimentelor*. E bogată colecția de lucrări asupra istoriei teatrului universal. Multe studii de costume, de arhitectură, de pictură...

Dar nu numai atît. Scrierile memorialistice, istorice, literare, sociale, politice — ai zice: fără legătură cu teatrul —

ocupă un spaţiu preponderent şi faptul nu e fără semnificaţie.

Al doilea grup de exponate îl constituie biletele, scrisorile, diplomele, adresele oficiale, imnurile provinciale închenărate şi tipărite cu bronz, omagiile festive, picturile, covoarele, vitrinele, ceramica, fotografiile cu dedicaţii — oferite lui C. I. Nottara în timpul vieţii de colegi romîni şi străini, elevi, spectatori, instituţii şi care toate îi strigă numele ca un cor imens.

Laudele la adresa actorului — corecte sau stîngace din punct de vedere gramatical — au toate expresii de proporţii uluitoare. Admiraţie, dragoste, recunoştinţă, stimă îi adresează nu numai cetăţenii simpli din diverse oraşe, ci şi actori de seamă, ca Maria Giurgea, Gr. Carussi, P. Gusty, Ion Şahighian, Olimpia Z. Bîrsan ş.a. „Scumpului maestru, marelui tragedian, marelui profesor de teatru şi de omenie" — îi scria Agepsina Macri-Eftimiu.

Un simţămînt firesc te cuprinde: îl aştepţi pe maestru să coboare de la etaj, spre a-şi primi vizitatorii. Cum va arăta? Un bust postum îl prezintă statuar, singur şi dominant, cum poate n-a fost el niciodată. Miile de volume, milioanele de gînduri, sutele de roluri l-au împiedicat, desigur, să se privească serios cu ochii extaziaţi ai admiratorilor.

Iată-l apoi ascuns, cum i-a plăcut lui, sub sute de chipuri surprinse de obiectivul fotografic dincolo de cuşca în formă de scoică a vechii scene a Naţionalului. Sînt, printre altele, chipuri de greci, romani, italieni, francezi, englezi, ruşi şi mai ales romîni.

Chipul actorului în toate aceste roluri ni se pare contemporan, deşi unele costume şi mai ales decoruri din piesele istorice aduc mai de grabă cu unele gravuri istorice de fantezie ale lui Asaki, decît cu ce ne închipuim noi azi a fi înfăţişarea istorică sau scenică a tablourilor respective.

La asta a contribuit desigur nu numai slăbiciunea aparatului fotografic, ci şi, adesea, concepţia şi viziunea regizorală a spectacolelor respective. Se pare într-adevăr că nimic — nici chiar moda feminină — nu poartă mai puternic culoarea şi apoi patina vremii respective decît realizările scenice ale spectacolelor.

Dintr-atîtea documente şi relicve, desigur, îl putem cunoaşte pe C. I. Nottara. Ele tind a fi acea matriţă din care s-ar putea reconstitui nenumărate statui-cópii ale actorului. Vizitatorii muzeului pleacă acasă avînd fiecare în minte cîte o astfel de statuie. Ea, însă, este inertă. Pentru eternizarea actorului, materia neînsufleţită rămîne neîndestulătoare.

Prins cu invizibile fire de spectacolele pe care le-a însufleţit, C. I. Nottara se cufundă, an de an mai mult, în trecut. Cît de tragic sună, în această perspectivă, cuvintele actorului: „Eu n-am avut altă viaţă în afară de ceea din teatru". Căci dacă viaţa obişnuită îşi păstrează continuitatea, simţul identităţii peste ani şi decenii, în schimb, viaţa teatrului, socială şi nu biologică, stă mai mult sub semnul mutaţiei şi al trecerii pe fragmente minime în trecut.

A acceptat, oare, Nottara, care ştia multe, destinul acesta constituit în substrat grav al atîtor succese strălucite? Dintr-un copac care arde, mai rămîne cenuşa: ce rămîne din instrumentul actorului?

Am asistat la inaugurarea muzeului. Despre C. I. Nottara, au vorbit Ion Manolescu şi I. Şahighian, prieteni şi elevi ai maestrului. Din cuvintele lor, s-a putut reţine, pe lîngă elogii, convingerea că totuşi C. I. Nottara n-a murit cu totul.

Comentînd parcă inscripţia de sub bustul postum, I. Manolescu a arătat că C. I. Nottara şi-a transportat întreaga-i umanitate în teatru, iar acolo a fost mai mult om decît actor.

În cuvinte vibrante, I. Şahighian a comparat pe Nottara cu un copac miraculos care, pierzîndu-şi trunchiul, continuă să trăiască prin şi în ramurile şi în ramurile ramurilor sale.

Se pare că I. Şahighian avea dreptate. Cu geniul său, actorul Nottara a ştiut să salveze din calea timpului ce avea el mai bun: arta sa, înpărtăşind-o multor generaţii de tineri. Prin tinerii lui elevi de altădată, azi maeştri ai scenelor noastre, Nottara continuă să trăiască, nu într-una ci în mai multe case, nu numai în documente şi relicve, ci pe scene, aşa cum a vrut el.

Metoda Nottara îşi mai păstrează actualitatea.

G. DĂIANU

Elogiul muncii

Nu e artist emerit şi nu e dramaturg, nici director de teatru sau secretar literar nu e, sau măcar maşinist-şef, ci numai simplu maşinist — adică mînuitor de decoruri — la Teatrul Naţional din Cluj. Numele lui nu e legat de nici un eveniment semnificativ în istoria teatrului clujean, nu trezeşte asociaţii cu mari întruchipări de personaje şi, dincolo de ambianţa actoricească din oraşul său, cine-l cunoaşte?! Totuşi, *Carol Mona* a fost obiectul unei festivităţi de particular relief. Actorii, regizorii, tehnicienii şi oamenii de artă din Cluj au ţinut să sărbătorească 40 de ani de activitate ai colaboratorului lor. Carol Mona a primit, de la masa festivă, salutul şi dovada de recunoştinţă a întregii mişcări artistice din oraşul său. Rînd pe rînd, colegii săi au evocat episoadele unei vieţi modeste, dăruite integral şi definitiv scenei. S-au rostit cuvinte simple şi cuvinte meşteşugite şi cu toate că uneori retorica a adăugat inutile flori de hîrtie, simţămintele au fost totdeauna sincere, simpatia mereu proaspătă. Ca un fir director, din fiece cuvîntare a răzbătut meritul unei activităţi pline de abnegaţie, de pasiune pentru teatru : de 40 de ani, Carol Mona, încă în plină vigoare, a fost martorul tuturor succeselor şi, bineînţeles, al înfrîngerilor însemnate pe răbojul Naţionalului clujean.

Un actor poate fi întrebat în cîte piese şi-a adus contribuţia şi va răspunde, după vîrstă şi experienţă : trei, zece, douăzeci. La aceeaşi întrebare, maşinistul Carol Mona poate răspunde cu mîndrie : În *toate!* Şi dacă nu se poate vorbi, la el, de realizări specific artistice, avem în schimb contravaloarea unei hărnicii de aproape o jumătate de veac. Elogiul adus lui Carol Mona este însuşi elogiul muncii.

De aceea îl felicităm şi noi, din toată inima, în aceste pagini.

Prime sondaje

Cu opt caiete la activ, revista noastră e încă tînără, îşi caută configuraţia definitivă, încearcă soluţii de ton şi de formă, în tendinţa limpede de a-şi dobîndi ţinuta, ca expresie fidelă a vieţii teatrale romîneşti. E clar că, în acest sens, verificarea eforturilor şi realizărilor se poate face în primul rînd prin consultarea cititorilor. Dar aceştia formează un tot destul de variat, diferenţiindu-se în straturi deosebite prin interes, receptivitate, discernămînt. Am început, de aceea, prin a cere părerea cititorilor-actori şi regizori, cei mai direct interesaţi de activitatea revistei, care e în mare măsură oglinda lor.

De fapt, e vorba mai mult de spicuiri, de sondaje în opinia actoricească şi mai puţin de consfătuiri cu caracter de ample dezbateri. (Deocamdată am stat de vorbă doar cu oamenii de teatru de la Constanţa, Oradea şi Cluj. Deşi exprimate în locuri îndepărtate între ele, opiniile celor solicitaţi au fost, mai totdeauna, asemănătoare, după cum foarte apropiate le-au fost şi deziderатele şi sugestiile.

Încercăm să le redăm, sistematizîndu-le după frecvenţă şi intensitate.

— Revista e difuzată defectuos, pătrunzînd într-un număr prea limitat de exemplare în oraşele amintite (mai ales la Cluj) şi devenind inaccesibilă unei majorităţi de actori ;

— viaţa teatrelor din regiuni nu e destul de prezentă şi reflectată în paginile revistei ; nu au fost urmărite îndeaproape efectele Decadei din 1956 ;

— revista ar trebui să publice „medalioane" asupra marilor actori romîni din trecut ;

— e utilă publicarea de informaţii mai cuprinzătoare şi mai adînci asupra problemelor şi realizărilor mişcării teatrale din ţările socialiste şi din apus ;

— revista să cuprindă articole de specialitate privind arta machiajului, trucajului, costumării, mişcării scenice etc. ;

— pe lîngă iniţiativele de pînă acum, revista să încerce să organizeze, eventual în colaborare cu alte instituţii, unele cicluri de conferinţe literare şi de specialitate pe lîngă teatrele din provincie ;

— revista să ia iniţiativa creării unui *Anuar al teatrului în R.P.R.* ;

— fiecare caiet al revistei să conţină cel puţin o semnătură din regiuni (chiar să găzduiască pe rînd cuvîntul oamenilor de teatru din întreaga ţară) ; etc., etc.

E lesne de înţeles că opiniile au fost mult mai numeroase. În general, ele s-au rostit cu simpatie şi satisfacţie, dar această adeziune generoasă nu va face ca revista să-şi încetinească paşii spre perfecţionare. Din cele aflate la consfătuiri, revista va folosi fiecare sugestie pozitivă şi, mai ales, realizabilă fiindcă nu tot ce s-a cerut poate fi imediat îndeplinit. Oricum — după aceste trei consfătuiri şi înaintea altora, mult mai largi, ce se vor organiza — se pot desprinde numeroase idei, sugestii şi concluzii, interesînd nu numai revista, ci şi pe toţi cei care participă într-un fel la viaţa teatrelor noastre. După cum s-au desprins idei şi sugestii din analizele făcute diferitelor caiete ale revistei în presă, analize ce stau şi ele permanent în atenţia noastră.

Deocamdată atît, după primele sondaje...

Fl. P.

Declaraţii posibile şi declaraţii imposibile

Povesteşte directorul Teatrului de Stat de la Petroşani :

„Cînd ne-am gîndit să pornim la sate, să cutreierăm satele pe unde n-a trecut niciodată vreun teatru, am avut o strîngere de inimă. Cum ne vor primi oare ? Şi ne-au primit aşa cum nu ne-am fi putut închipui. În primul din aceste sate, de îndată ce s-a lăsat amurgul, am văzut aprinzindu-se pe dealuri sute de felinare: însoțeau oamenii care veneau la teatru, îmbrăcați în haine de sărbătoare, depășind cu mult ca număr puterea de a-i cuprinde a sălii căminului cultural, purtînd în legături de mînă daruri pentru artiștii care sosiseră la ei. Impresionați adînc, actorii au jucat ca niciodată. Emoționați, spectatorii i-au răsplătit cu cea mai adîncă și fierbinte mulțumire a sufletului lor. Vom face de-acum încolo totdeauna turnee la sate — și nu vom lăsa nici un sat din regiune fără spectacol teatral".

Zice tovarășul Gabor, actor la secția maghiară a Teatrului de Stat din Oradea:

„Ceea ce mă tulbură nespus, de cîte ori mă întîlnesc cu spectatorii-țărani, în turneele noastre la sate, este participarea lor extraordinară la întîmplările de pe scenă. Noi am jucat la sate, cu un succes de mare anvergură, *Intrigă și iubire* de Schiller. Mă uitam cîte-o clipă, cu coada ochiului, în sală și vedeam șiroind lacrimile pe obrajii bărbaților, femeilor, copiilor, zguduiți de nenorocirea bietei Luisa Miller. Am încercat, poate, cea mai mare satisfacție a vieții mele de artist, cînd, într-o comună, la sfîrșitul spectacolului, mi s-a atras atenția că un grup de flăcăi vînjoși mă așteptau să se răfuiască pentru totdeauna cu mine: interpretam pe intrigantul Wurm și ei nu puteau să-i ierte personajului purtarea lui cîinoasă. Pînă la urmă, ne-am împrietenit — și am ciocnit pahare, bineînțeles... Nu m-aș putea lipsi de plăcerea de a mă întîlni cu publicul de la sate".

„Spectatorii săteni — spune tovarășul Jivan, secretarul organizației de partid de la Teatrul de Stat din Arad — primesc cu mare bucurie trupa noastră de turneu. A devenit tradițională această trupă. Toți actorii fac parte din ea, prin rotație, și ea se află tot timpul prin satele regiunii, fiind totdeauna așteptată, totdeauna răsplătită. Oamenii satului constituie un public admirabil, credeți-mă, merită neapărat să li se dea reprezentații la ei acasă. După o asemenea reprezentație, unii se vor sui în tren și vor veni la oraș, la viitoarea premieră; alții vor înființa o echipă la ei în sat sau o vor mări pe cea existentă și ne vor cere un instructor..."

Se pot reproduce asemenea declarații făcute de membri ai colectivelor teatrelor de stat din Bacău, Pitești, Ploești, Constanța, Timișoara și altele.

Nu se pot reproduce asemenea declarații ale teatrelor Național, Municipal, Armatei, Tineretului, din Capitală. Ele n-au „regiune". Își amintesc că în jurul Bucureștiului există sate și săteni, numai din cînd în cînd. Frumoasa inițiativă a Municipalului din anul 1954! Frumoasele spectacole ale Teatrului „Nottara", date în regiunea București în anul 1955! Admirabilele intenții de a călători peste barieră ale Teatrului Tineretului din anii din urmă! Splendidele deplasări trimestriale, făcute cu atîta vîlvă și cu atît de puțină cheltuială de forțe artistice ale Teatrului Național! Tulburătoarea izolare citadină a Teatrului de Operă și Balet, ale cărui generații tinere de cîntăreți și dansatori vor deosebi din ce în ce mai greu o oaie de o capră și un știulete de porumb de un morcov adult!

Și cu toate acestea, cît de mult sînt așteptate, ce mult ar putea să facă și cît de bine ar face, dacă ar face tot ceea ce trebuie...

V. S.

Regizorul și „trupa"

Termenul teatral „trupă" a fost încetul cu încetul înlocuit din limbajul nostru teatral. Sînt, poate, în curs de dispariție și alți termeni: vedetă, cabotin etc., etc. „Trupă" sugerează ceva din teatrul de odinioară, din teatrul vechi în care *unul* era proprietarul (patronul), omul cu bani și, dacă se întîmpla, și cu oarecare platformă artistică. *„Trupa domnului Nae Vasilescu?!" „Fac parte din trupa maestrului X"... „Sîmbătă seara, sosește în localitate trupa lui Y... Două vagoane cu decoruri, 30 de balerini, 8 artiști!"*

Trupele nu mai există, din fericire. Și totuși...

Ați observat, desigur, că sînt anumiți regizori care joacă mereu cu aceeași... (era să spun: trupă), cu aceiași actori... Numai de la artiști emeriți în sus, sau, dacă „e tineri", atunci trebuie să fie laureați ai concursului tinerilor actori, absolvenți cu diplome excepționale și înzestrați cu... noroc. Termenul, e drept, pare cam... mistic. L-a rostit, însă, odată și marele actor sovietic Cerkasov, cu un zîmbet în colțul gurii, la Institutul de Teatru din București, cu prilejul unei întîlniri cu studenții. Spunea el că, pentru a izbuti în teatru, un tînăr trebuie să aibă și puțin noroc. [Noroc pentru a fi încadrat în... (din nou era să spun: trupă) vederile regizorului, completăm noi].

Unii spectatori care frecventează asiduu spectacolele ar putea chiar pronostica (cu 12 rezultate sigure) o distribuție, dacă li s-ar anticipa regizorul.

Aceiași *mari* actori, aceeași *mare* glorie perpetuă a regizorului!

Am avut ocazia să parcurg lista cu numere de telefon de la poarta Teatrului

Național „I. L. Caragiale"... Cîți actori neutilizați în distribuții !...

Un început a fost făcut cu *Omul cu mîrțoaga* — și este salutar. Pe afișul spectacolului, am reîntîlnit nume aproape uitate de actori... Însuși titlul piesei pare aproape un simbol... Se poate cuceri „austriacul" și cu alergători ale căror nume nu sînt pe buzele tuturor !

La cîte teatre nu există măcar embrionul unei asemenea „trupe" ! Printre puținii inimoși care „riscă" e și Ion Șahighian : el utilizează un număr mare de diverși actori... chiar dacă riscă uneori.

La urma urmei, regizorul are dreptul să-și aleagă actorii pe care îi vrea pentru un spectacol. El ar putea spune semnatarului acestor rînduri : „Dacă nu-ți place, pune dumneata piesa în locul meu !"

Și eu i-aș răspunde : „Atunci, ai scrie dumneata în locul meu, aceste rînduri !"

Al. P.

Scriitorii la teatru

O împrejurare oarecare ne-a reunit pe mai mulți scriitori de teatru. După epuizarea formulelor de politețe : „Ce mai faci ?", „Ce mai scrii ?" etc., discuția s-a înnodat în mod firesc în jurul unora din ultimele premiere.

— Ați văzut *Romanticii ?* — a întrebat unul.

— Nu ! Am citit cronicile apărute — a răspuns altul, în numele tuturor.

Aici, a început să fiarbă cazanul vrăjit al comentariilor „colegiale". Dar nici unul din cei de față n-a putut emite o părere personală asupra piesei și asupra spectacolului. Nici unul n-o văzuse.

— Dar de *Ziariștii*, ce spuneți ?

De data aceasta, terenul era mai propice pentru enunțarea unor opinii proprii, întrucît piesa fusese radiodifuzată.

Totuși, pînă la urmă, nu s-au conturat decît aprecieri aproximative. Concluzia generală a fost că, pentru a-ți putea forma o părere cît de cît obiectivă, e necesar... să vezi un spectacol. Redat pe calea undelor, spectacolul este văduvit de un element esențial, cel vizual, și, ca atare, aprecierile nu pot fi decît incomplete.

Venind apoi vorba despre *Vrăjitoarele din Salem*, unul din cei prezenți a început să-și expună punctul de vedere în legătură cu nivelul regiei și interpretării. Dar abia a apucat să rostească două fraze, că a și fost întrerupt :

— Dar ce, ai văzut spectacolul de la „Nottara" ?

— Nici vorbă !

A urmat o tăcere admirativă, ruptă de-o întrebare timidă :

— Păi... cum asta ? Că nu prea se găsesc bilete.

— Să vedeți ! — a lămurit cel întrebat. — Cumnata mea se ocupă pe linie sindicală cu difuzarea de bilete la întreprinderea unde lucrează. Așa că...

Întîmplarea, chiar dacă este pe alocuri îngroșată, înfățișează totuși o stare de lucruri. Scriitorii și — ceea ce e mai regretabil — dramaturgii, în marea lor majoritate, nu prea merg la teatru.

Cauzele sînt multiple și vina este în parte și a lor. Dar nu numai a lor. De foarte multe ori, cele mai bune intenții se frîng de imposibilitatea procurării biletelor, de îndelungate așteptări pe la ghișee etc.

Scriitorul ar trebui să aibă putința de a-și procura bilete la spectacole prin instituția de care depinde din punct de vedere profesional — prin Uniunea Scriitorilor.

Ar mai fi și altă soluție. Ne amintim că, acum cîțiva ani, secția de dramaturgie a „Uniunii" își invita în mod stăruitor membrii să vizioneze spectacolele organizate special, împreună cu directorii de teatre, în vederea unor eventuale discuții în plenarele secției.

Iată o activitate care ar mai însufleți puțin secția respectivă și ar vindeca-o, poate, de debilitate.

În sfîrșit, mai este o chestiune. La teatre, funcționează așa-numite servicii de protocol, care întocmesc liste de invitați la premiere. Criteriile după care sînt întocmite aceste liste sînt labile și discutabile. În orice caz, ar trebui revizuite, pentru ca la premiere să nu întîlnim, în afara persoanelor care prin calitate oficială ori îndeletnicire trebuie să fie prezente, și invitați care n-au nici un fel de legătură cu arta în general și cu teatrul în special. În schimb, sînt omiși oameni care, prin întreaga lor activitate, merită și trebuie să li se facă cinstea de a fi poftiți la premiere, sînt omiși scriitori și, mai ales, dramaturgi. Un început bun în direcția revizuirii acestor liste a fost făcut la Teatrul Muncitoresc C.F.R. Giulești. Exemplul trebuie urmat, cu colaborarea uniunilor de creatori.

Dacă — așa cum spunea Gogol — e adevărat că teatrul nu e numai o tribună ci și o catedră, deci o adevărată școală, trebuie atunci să ne străduim pentru „școlarizarea" oamenilor de artă și îndeosebi a scriitorilor de teatru.

Ștefan TITA

meridiane

Un succes al dramaturgiei romîne

În decursul Lunii prieteniei romîno-sovietice, Teatrul Central al Armatei Sovietice și-a deschis noua stagiune prezentînd în premieră comedia lui Tudor Mușatescu *Titanic Vals*. Pus în scenă de A. Șatrin, spectacolul a întrunit o valoroasă distribuție, în frunte cu K. Nassonov (Spirache), L. Dobrjanskaia (Dacia), L. Fetișova (Miza), L. Persianov (Traian), F. Alekseeva (Gena) și alții.

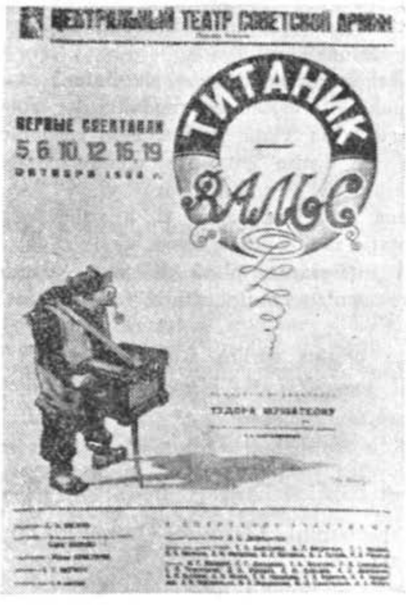
Primită cu deosebit interes de publicul spectator, piesa a trezit un larg ecou în presa sovietică. Astfel, sub semnătura lui Vl. Pimenov, ziarul „Sovetskaia Kultura" nr. 135—1956 publică o amplă cronică asupra spectacolului.

„Această piesă — scrie Vl. Pimenov — care biciuește, cu inteligență și haz, fățărnicia și corupția societății burgheze, a fost scrisă încă în anul 1930, dar ea nu și-a pierdut nici astăzi ardoarea combativă, ascuțita notă satirică în zugrăvirea burgheziei, nici simțul cald de omenie, atunci cînd e vorba de relatarea vieții simplilor oameni muncitori, a căror cinste și înaltă moralitate contracarează cinismul și rapacitatea bogătanilor". Referindu-se la tema și construcția piesei, Vl. Pimenov relevă: „Povestea familiei lui Spirache care s-a trezit cu o moștenire, a Genei care a luat asupră-și păcatele surorii sale — ce a dat viață unui copil nelegitim — a felului în care familia îmbătată de bogăție îl împinge pe Spirache spre deputăție, a suferințelor pe care le îndură clarvăzătorul și cinstitul Spirache — constituie acțiunea vie, deloc artificioasă a comediei care în cele mai bune scene ale ei se apropie mult de tradițiile clasice ale satirei de moravuri caragialești".

Colectivul artistic care a dat viață scenică piesei și, în primul rînd, regizorul au considerat lucrarea lui Tudor Mușatescu „...o comedie de moravuri în care notele lirice se alătură accentelor satirice, psihologia oamenilor dezvăluindu-se prin mijlocirea unor detalii de viață imponderabile...".

Centrul de greutate al spectacolului l-a reprezentat personajul Spirache, care a găsit în K. Nassonov un interpret plin de înțelegere și sensibilitate. Coordonînd armonios întreaga gamă a acțiunilor fizice cu psihologia personajului interpretat, K. Nassonov a creat un Spirache plin de umanism,

Afișul Teatrului Armatei Sovietice din Moscova la „Titanic Vals"



Scenă din „Titanic Vals" la Teatrul Armatei Sovietice din Moscova

animat de „dragoste de muncă, pătruns de credința că cinstea și munca sînt inseparabile".

Aceeași înțelegere față de sensurile piesei au dovedit-o și ceilalți interpreți care, îmbinînd în jocul lor modalitățile specifice comediei cu accentele de autentic dramatism, au reușit să ridice la valoare de generalizări sociale unele trăsături de caracter ale personajelor.

„Bogatul cromatism — subliniază autorul cronicii —, varietatea modalităților folosite pentru a da viață personajelor, armonioasa îmbinare dintre grotesc și elementele de a devărată și convingătoare viață fac ca munca actorilor tineri și a celor experimentați sau a maeștrilor vîrstnici să devină interesantă, plină de miez și pilduitoare pentru mulți dintre colegii lor de scenă".

Un prețios sprijin a găsit regia în pictorul scenograf B. Efimov, care, vădind o deosebită înțelegere față de subtextul piesei, a contribuit substanțial la crearea unui cadru plastic corespunzător acțiunii scenice.

„Spectacolul Teatrului Central al Armatei Sovietice — conchide Vl. Pimenov — care și-a început viața scenică în zilele Lunii prieteniei romîno-sovietice, stă mărturie că legăturile culturale dintre popoarele noastre sînt tot mai strînse".

Roadele unui schimb de experiență

Turneul Teatrului Popular din Varna la Constanța și cel al Teatrului de Stat din Constanța la Tolbuhin și Varna se cer considerate, mai ales astăzi cînd rezultatele pot fi cumpănite, în întregul lor, drept promițătoare începuturi ale unei mai bune cunoașteri reciproce pe planul mișcării teatrale. Mai mult decît simple vizite de curtoazie, mai mult decît obișnuite spectacole de teatru, cele două turnee au constituit o amplă și sistematică luare de contact cu problemele mișcării teatrale din ambele țări, dar mai ales au fost prilejul unui sincer și binevenit schimb de experiență între două teatre regionale care, cu această ocazie, și-au descoperit similitudinea preocupărilor și problemelor.

Ecourile pe care cele două turnee le-au trezit la noi în țară și cu deosebire amplele relatări publicate în presa bulgară în legătură cu Teatrul din Constanța și problemele teatrului romînesc, ne întăresc convingerea că aceste turnee au corespuns întru totul așteptărilor.

În zilele cînd actorii constănțeni prezentau pe scena Teatrului Popular din Varna *Citadela sfărîmată* de Horia Lovinescu, *Cîinele grădinarului* de Lope de Vega și *Floricica purpurie* de Karnauhova, în paginile ziarului „Narodno Delo", sub semnătura lui Alexandr Hadjihristov, directorul Teatrului Popular din Varna, apărea articolul „O pildă de prietenie frățească și similitudine de concepție în artă".

„Stinghereala resimțită de actorii noștri — scrie A. Hadjihristov, referitor la turneul colectivului din Varna la Constanța — din pricina contactului cu o scenă nouă și cu un public necunoscut, a dispărut repede. Noi mulțumim publicului constănțean pentru atenția, prelungitele aplauze și sentimentele lor sincere... Aceste întîlniri creatoare între popoare frățești stimulează progresul artei noastre... Este evident că există multe posibilități pentru inițierea unor schimburi reciproce între actori și regizori. Un început de schimb a și fost stabilit între dramaturgii bulgari și romîni. În prezent, directorul Teatrului Popular din Tolbuhin, Atanas Popov, traduce *Steaua fără nume* de M. Sebastian și *Citadela sfărîmată* de Horia Lovinescu."

Dramaturgul Lozan Strelkov, care a însoțit Teatrul Popular din Varna în turneul său, a publicat în „Literaturen Front", organul Uniunii Scriitorilor Bulgari, un amplu interviu cu B. Lebli, directorul Teatrului de Stat din Constanța. Insistînd îndeosebi asupra activității teatrului pe planul promovării unui repertoriu predominant național, Lozan Strelkov precizează: „Există prejudecata că de la un teatru de provincie nu poți învăța nimic... Teatrele bulgare, atît cele din capitală cît și cele regionale, pot învăța multe de la tînărul teatru din Constanța".

Știri din...

U. R. S. S.

● Noua comedie a lui Gheorghi Mdivani, *Cine l-a inventat pe Bukașkin ?*, își alege eroii și faptele din lumea arhitecților.

În două apartamente învecinate, trăiesc doi arhitecți celebri: Korotkov, un om deosebit de talentat, dar dispus să-și schimbe concepțiile după bătaia vîntului, și Morozov, un om iubit de toți, de o rară cinste și principialitate.

Și tocmai Morozov va cădea victima intrigilor țesute cu abilitate de către Korotkov și Ilia Kornilov, un arhitect pe cît de netalentat pe atît de dibaci în urzirea intrigilor de tot felul. Deși disprețuit de colegii săi, Kornilov își continuă nestînjenit uneltirile, nici unul din tovarășii săi de muncă neavînd curajul să-l demaște. Pentru a-l discredita pe Morozov, Kornilov îl acuză de a fi plagiat proiectul executat de un proiectant necunoscut, pe nume Bukașkin.

Finalul aduce completa reabilitare a lui Morozov și, totodată, demascarea lui Korotkov și Kornilov.

„Vreau să sper — a declarat G. Mdivani — că noua mea piesă va determina pe spectatori să reflecteze asupra unor aspecte urîte ale realității."

● La Muzeul Teatrului Academic de Artă din Moscova, a fost organizată o expoziție cuprinzînd schițe de decoruri și costume, create de Ulianov, Rerih, Dobujinski, Egorov, Simov și alții pentru spectacolele prezentate în perioada 1907—1917. În cadrul aceleiași expoziții, au fost expuse și schițele lui N. Andreev pentru *Cain* de Byron, primul spectacol prezentat de M.H.A.T., după Revoluția din Octombrie.

● Teatrul de Dramă din Chișinău a prezentat recent în premieră unională comedia *Minunata șarjă* de V. Kirșon. Piesa surprinde aspecte semnificative din viața oamenilor sovietici. Spectacolul Teatrului de Dramă din Chișinău a fost susținut de o distribuție în care predominau numele tinerilor actori ai colectivului.

Montată de Teatrul de Dramă „Pușkin", din Chișinău, cu prilejul celei de a 39-a aniversări a Marii Revoluții Socialiste din Octombrie, piesa *Din dorința inimii* de N. Anov și I. Stein cunoaște un deosebit succes de public.

● La Moscova, s-au desfășurat recent lucrările plenarei a II-a a filialei din Moscova a Uniunii Scriitorilor Sovietici, consacrate problemelor de dramaturgie.

După raportul „Sarcinile dramaturgilor din Moscova în lumina celui de al XX-lea Congres al P.C.U.S.", ținut de I. Cepurin, au urmat rodnice discuții, la care au participat, printre alții: F. Vagranov, D. Holendro, G. Mdivani, S. Maiorov etc.

La lucrările plenarei, au participat numeroși scriitori, teatrologi, cronicari dramatici, regizori și actori.

● Despre Societatea Teatrală Rusă s-a scris la noi puțin. Totuși, această puternică organizație, însumînd aproape 22.000 de membri, ce activează în 68 de secții diferite, s-a impus de mulți ani prin multilaterala și constructiva sa activitate pe planul sprijinirii mișcării teatrale sovietice.

Acordînd o deosebită atenție problemelor dramaturgiei contemporane, Societatea Teatrală Rusă, cu sprijinul Ministerului Culturii și al Uniunii Scriitorilor, organizează regulat discuții de cenacluri cu dramaturgii. Cu acest prilej, sînt dezbătute diverse texte dramatice aparținînd scriitorilor „locali". Multe din aceste piese au văzut, în urma unor atari dezbateri, lumina rampei, trezind interesul spectatorilor. Astfel, piesele *Însoțitor periculos* de A. Salinski, *Cheia de cristal* de E. Bondareva ș.a., reprezentate cu succes de multe teatre sovietice, au făcut, înainte de a intra în repertoriul teatrelor, obiectul unor luări de cuvînt în cadrul acestor adunări creatoare.

Societatea Teatrală Rusă acordă atenție și problemelor spectacologice. Conferințe, cicluri de lecții, seminarii despre problemele actuale ale regiei, ale măiestriei actoricești și scenografiei sînt inițiate frecvent în cele mai diferite orașe. În ultimul timp, sub conducerea unor regizori de frunte, ca M. Kedrov, N. Akimov, N. Ohlopkov, G. Tovstonogov, au fost organizate seminarii speciale pentru studierea experienței lui Stanislavski și Nemirovici-Dancenko, ca și consfătuiri pentru popularizarea metodelor folosite de regizorii de frunte ai scenei sovietice.

Pentru a sprijini munca creatoare a cadrelor artistice, Societatea Teatrală Rusă organizează seminarii de estetică marxist-leninistă, întîlniri ale actorilor cu oameni de știință și cultură sau cu fruntași în producție, ca și întîlniri între actorii tineri și vechii maeștri ai scenei.

Această rodnică muncă educativă se îmbină strîns cu activitatea practică, direct legată de spectacol. Prin secțiile de consultații și documentare, societatea oferă diverselor colective teatrale un vast material documentar-informativ în legătură cu spectacolele în curs de pregătire.

Pe de altă parte, desele deplasări ale regizorilor de la teatrele centrale la teatrele regionale și raionale, inițiate de Societate, constituie pentru acestea un important sprijin și un eficient stimulent.

Societatea se interesează îndeaproape de atitudinea spectatorilor față de activitatea teatrală. Exigențele și părerile lor sînt studiate cu multă grijă și transmise teatrelor. Numai în cursul ultimului an, s-au ținut la Moscova șase consfătuiri cu spectatorii.

Societatea popularizează larg realizările artistice ale fiecărei republici unionale și sprijină organizarea Decadelor Naționale de artă ale diverselor popoare.

Pentru a acoperi cheltuielile pe care le solicită această rodnică muncă, Societatea Teatrală Rusă depune și o activitate productivă. Astfel, ea asigură publicitatea teatrelor, tipărirea de programe, dispune de ateliere de decoruri, de ateliere de costume și recuzită, mai ales pentru uzul formațiilor de amatori, și chiar de o fabrică de parfumuri.

În anul acesta, Societatea Teatrală Rusă este chemată să contribuie activ la buna desfășurare a Festivalului Unional și Internațional al Tineretului, îndeosebi la organizarea spectacolelor artistice ce se vor desfășura cu acest prilej.

● În cursul actualei stagiuni, Teatrul „A. V. Lunacearski" din Penza va monta piesa *Dmitri Kalinin* de V. G. Belinski. Această piesă se joacă întiia oară în U.R.S.S.

● De la începutul acestei stagiuni, Teatrul de Satiră din Moscova a prezentat două premiere: *Căsuța* de V. Kataev și *A existat oare Ivan Ivanovici?* de Nazim Hikmet.

Tot în cursul acestei stagiuni, teatrul își propune să monteze *Lysistrata* de Aristofan, *Revizorul* de Gogol și *Moartea lui Tarelkin* de Suhovo-Kobilin.

În ce privește dramaturgia originală contemporană, teatrul a făcut contracte cu o serie de dramaturgi, ale căror piese urmează a vedea curînd luminile rampei. Dintre acestea, menționăm: *În legătură cu trecerea la altă muncă* de A. Hazin și I. Metter, *Nu treceți!*, comedie polițistă satirică de B. Egorov, I. Poleșciuk și B. Privalov și altele.

Scriitorii I. Gherman și G. Munblit lucrează la o dramatizare după romanele *12 scaune* și *Vițelul de aur* de I. Ilf și E. Petrov.

● Cu prilejul aniversării a 100 de ani de la nașterea scriitorului ucrainean Ivan Franko, Studioul de televiziune din Harkov a transmis *Ghereta nr. 27*, dramă într-un act a clasicului ucrainean.

Anglia

● Într-un moment cînd rivalitatea dintre teatru și televiziune este trîmbițată ades și cu mult zel, televiziunea engleză a luat inițiativa de a inaugura — cu titlu de experiment — un ciclu de emisiuni speciale destinate *să cîștige pentru teatru cercuri noi de spectatori!* Aceste emisiuni vor cuprinde extrase din reprezentațiile curente de clasici de la Old Vic sau în interpretarea principalelor companii de teatru din Anglia; narațiunea de legătură între fragmentele televizate și comentariul lor va fi încredințată unor personalități de seamă ale vieții teatrale engleze. Pături mai largi de spectatori, pe care insuficienta familiarizare cu textele marilor clasici îi făcea să ocolească genul „serios" în materie de reprezentații teatrale, vor putea astfel să fie captați și educați. Cel puțin acesta este obiectivul mărturisit de inițiatorii ciclului.

Inaugurarea acestor „introduceri la clasici" s-a făcut cu fragmente din *Cymbeline* de W. Shakespeare, în interpretarea ce i s-a dat la Old Vic și în regia lui Michael Benthall. Aranjamentul pentru televiziune a fost opera lui M. Elliott, iar comentariul a fost făcut de decana scenei engleze, Sybil Thorndyke.

R. Cehoslovacă

● Un post de televiziune instalat pe scena teatrului D-34 din Praga și un ecran plasat în biroul directorului permit acestuia să urmărească îndeaproape activitatea din timpul repetițiilor sau chiar spectacolele, fără să-și întrerupă munca.

● Reprezentată pentru prima oară în Cehoslovacia în anul 1930, din inițiativa elevilor gimnaziului real din Hranice, *Aulularia* lui Plaut a văzut din nou luminile rampei, datorită secției de teatru a Bibliotecii Universitare din Brno. Regia spectacolului și rolul lui Euclion au fost deținute de R.Walter.

● Din inițiativa Comitetului regional din Prezov și a Consiliului regional din Rzeszov, ansamblul de operetă al Teatrului Național Ucrainean din Prezov a efectuat un turneu în Polonia. Cu acest prilej, actorii slovaci au prezentat în cîteva centre industriale și localități din Galiția șapte spectacole.

La rîndul său, Teatrul de Stat din Rzeszov a poposit pentru un ciclu de spectacole în Slovacia de răsărit. Repertoriul turneului a cuprins două piese din dramaturgia polonă: *Oamenii viilor moarte* de R. Brandstädter și *Răzbunarea* de A. Fredro.

Italia

● În Palatul Serbelloni, din Milano, în fața unui public numeros și receptiv, Paolo Grassi și Giorgio Strehler au făcut o expunere interesantă, punctată de amănunte pitorești, asupra turneului efectuat de Piccolo Teatro din Milano prin Europa. Compania a vizitat 19 orașe — printre care: Stockholm, Copenhaga, Karl Marx-Stadt, Berlinul democrat și Viena — și a dat, în decurs de 56 de zile, 41 de reprezentații, fiind primită pretutindeni cu prețuire și căldură.

● A fost atribuit pentru întiia dată premiul Noce d'Oro, destinat să răsplătească anual pe tinerii actori și tinerele actrițe care au realizat cea mai bună interpretare a unui personaj dintr-o lucrare dramatică italiană, reflectind în chipul cel mai izbutit epoca noastră. Actrița premiată este Monica Vitti, interpreta rolului feminin principal din *Bella* de Cesare Meano. Sandro Ninchi, tînărul actor premiat cu același prilej, este unul din interpreții piesei *Pe străzile nopții* de Renato Lelli. Personajul pe care il joacă aci este un „băiat de familie", fiul unui avocat integru și intransigent, aparent prea sever cu unicul lui copil, pentru a contrabalansa răzgîiala practicată de soția lui. Dar nici unul din cei doi părinți nu-și poate închipui că fiul lor va căuta o ieșire din „monotonia traiului așezat" și o soluție pentru completarea banilor de cheltuială de care dispune, în sordide acțiuni de banditism și escrocherie. Totuși, așa se întîmplă pînă la urmă și tatăl integru se vede silit, cu regret, să-și denunțe fiul. Aprecierile criticii despre jocul lui Sandro Ninchi au fost foarte laudative și le înregistrăm ca atare. Semnificativ ni se pare, însă, că eroul interpretat de el a putut fi considerat ca reprezentativ pentru epoca noastră de către un juriu format din oameni de cultură italieni. Poate că votul lor nu a fost lipsit de o doză de amărăciune...

● Numărul mare al celor ce au luat cuvîntul în cursul dezbaterilor, caracterul însuflețit al discuțiilor și tonul lucid și în același timp optimist al concluziilor au imprimat o deosebită semnificație celui de al VI-lea Congres național al autorilor dramatici, convocat la Saint Vincent (Val d'Aosta) din inițiativa Institutului Italian de Dramaturgie (I.D.I.). În prezența unei asistențe numeroase, din care firește că nu lipsea nici un dramaturg italian și în rîndurile căreia au putut fi recunoscuți numeroși critici, actori, regizori, lucrările congresului au fost deschise de Egidio Ariosto, președintele I.D.I. El a făcut o expunere asupra activității desfășurate de Institut în cei zece ani de la înființarea lui (octombrie 1946). Succinta trecere în revistă a pus în evidență faptul că în tot acest timp, I.D.I. a fost preocupat în primul rînd de nevoia de a pune capăt „situației absurde create în perioada imediat următoare războiului și care consta în eliminarea aproape totală a repertoriului italian de pe scenele țării" — după cum s-a exprimat E. Ariosto. În privința cantității rezultatele eforturilor depuse de I.D.I. sînt mulțumitoare: pe cînd în stagiunea 1946—47 teatrele italiene nu au reprezentat decît patru lucrări aparținind unor autori italieni, în stagiunea trecută au văzut lumina rampei 76 de piese italienești noi (dintre care, 50 de piese în trei acte și 26 de piese într-un act). Dar această afluență de lucrări originale nu a oglindit în egală măsură și un progres calitativ. Astăzi, a spus E. Ariosto în încheiere, accentul trebuie să cadă pe calitatea lucrărilor, „pe prestigiul și calificarea ansamblurilor cărora li se încredințează operele dramatice, pe demnitatea spectacolului..."

Congresul a adoptat o rezoluţie, cuprinzînd şapte puncte programatice, din care spicuim următoarele: selecţionarea riguroasă a pieselor autohtone, în lumina calităţii lor literare şi, totodată, a validităţii lor spectacologice; sprijinirea materială a companiilor care se consacră cu precădere repertoriului naţional, precum şi a teatrelor experimentale, acestea din urmă înţelese „nu ca prilej de manifestare a unui diletantism ocazional... ci ca laboratoare pentru pregătirea unor spectacole exemplare, în stare să reveleze noi opere"; teatrele mici vor fi îndrumate să acorde o atenţie specială dramaturgiei italiene; se va întocmi proiectul unei Carte a teatrelor universitare, pentru a le stimula şi orienta activitatea.

R. D. Germană

- Pe scena Teatrului Popular din Berlin, a fost reluată piesa *Faust* de Goethe. Rolul lui Mefisto este interpretat de cunoscutul actor Ernst Busch. Este interesant de menţionat că, pentru realizarea obţinută în acest rol, Ernst Busch a fost distins cu Premiul Naţional pe anul 1956.
- Teatrul din Döbeln a inaugurat la sfîrşitul anului trecut, un ciclu de matinee poetice — *Lirica secolului XX*. Deschiderea a fost făcută cu un matineu *Maiakovski*, la care şi-a dat concursul — ca recitator — actorul W. Thielman, de la Teatrul „Maxim Gorki" din Berlin. Ciclul prevede recitări din Lorca, Brecht, Neruda etc., ca şi din creaţia poetică a poporului negru.
- Studioul de pe lîngă Deutsches Theater reprezintă piesa *Puii de vulpe* de cunoscuta autoare americană Lilian Hellman, în regia lui Wolfgang Heinz. Scenograful spectacolului este Karl von Appen, distins cu Premiul Naţional 1956 „pentru contribuţia lui importantă la dezvoltarea scenografiei realiste".

Interpretarea e susţinută de Gisela Uhlen, Inge Keller, Waldemar Schütz şi alţii.

R. F. Germană

- Teatrul din Düsseldorf a montat de curînd într-o nouă înscenare *Azilul de noapte* de M. Gorki. Regia spectacolului aparţine lui Karl Heinz-Stroux.
- Cunoscutul romancier Erich Maria Remarque şi-a făcut recent debutul în teatru. *Ultima etapă*, piesă cu care autorul romanului *Pe frontul de vest nimic nou* a înfruntat luminile rampei, reînvie ultimele zile ale Germaniei naziste.

Cuprinşi de panica iminentei înfrîngeri (marşul victorios al Armatei Sovietice spre Berlin le spulberă şi ultimele nădejdi) membrii batalioanelor SS încearcă în grabă exterminarea prizonierilor dintr-un lagăr de concentrare din preajma Berlinului. Doi prizonieri reuşesc să scape. Unul dintre ei, îmbrăcînd uniforma Wehrmachtului, se ascunde în casa unei femei. Dar Schmidt, agent al Gestapoului, îi găseşte urma. Pentru a-l identifica, îl pune faţă în faţă cu celălalt deţinut, prins între timp de poliţie. Momentul revederii e dramatic. Conştient că printr-un singur gest, printr-un singur cuvînt, şi-ar putea trăda prietenul, deţinutul se aruncă pe fereastră, sacrificîndu-şi propria viaţă spre a salva libertatea celuilalt. Astfel, palmaresul criminal al lui Schmidt înregistrează încă o victorie: uciderea unui profesor universitar (identitatea sinucigaşului este constatată abia după moartea lui).

Schmidt înţelege că partida e pierdută, dar el nu-şi pierde speranţa. „Iată-l purtînd haine civile, înarmat cu o serie de acte cît se poate de bune, în care nu se pomeneşte nimic de crimele făptuite", scrie ziarul „Der Kurier" într-o amplă cronică pe marginea spectacolului. Pînă la urmă, însă, Schmidt este arestat. Referindu-se la marea actualitate a piesei, acelaşi ziar scrie: „Remarque spune lucrurilor pe nume. Pentru aceasta, el nu trebuie să inventeze nimic".

Recentele evenimente petrecute în Germania Federală fac din Schmidt figura centrală a piesei. Reprezentată de Teatrul Renaissance în zilele cînd campania de reabilitare a foştilor membri ai batalioanelor SS ia amploare crescîndă, piesa lui Remarque constituie un avertisment adresat poporului german şi întregii lumi, în a cărei memorie se mai păstrează proaspete atrocităţile războiului şi crimele săvîrşite de hitlerişti.

R. P. Bulgaria

- În anul sărbătoririi centenarului teatrului bulgar, teatrele din R. P. Bulgaria acordă o sporită atenţie dramaturgiei clasice şi contemporane bulgare. Pe afişul teatral bulgar, pot fi întîlnite piesele *La poalele Vitoşii* şi *Cînd tună* de P. Iavorov, *Horo*, o dramatizare după romanul lui Straşimirov, *Tinereţe zbuciumată*, de S. Krasinski, *Albena* de I. Iovkov, *Ivanko* de V. Drumev sau *Spre prăpastie* de I. Vazov.

Teatrul Popular din Varna continuă să reprezinte *Zile de neuitat* de L. Strelkov, piesă cu care acest teatru şi-a deschis actuala stagiune.

În repertoriul multora dintre teatrele bulgare, sînt incluse şi lucrări ale dramaturgiei clasice sau contemporane străine, mai puțin jucate în ultima vreme. Dintre acestea, menționăm *Inimă, nu piatră* de N. Ostrovski, *Ruy Blas* de Victor Hugo și o dramatizare după romanul *Hotel Berlin* al scriitoarei Vicky Baum.

● Întreaga presă de specialitate din R. P. Bulgaria este unanimă în a recunoaște strălucita izbîndă repurtată de tînărul actor Ștefan Ghetov în rolul complex al lui Gh. Dimitrov din piesa *Prima lovitură* de Krum Kiuleavkov.

După cum am mai arătat, piesa se bucură de un deosebit succes pe scena Teatrului „Krîstiu Sarafov" din Sofia.

Finlanda

● Teatrul Muncitoresc din Tampere a luat ființă în anul 1901, din inițiativa actriței Filda Vuori, prin contopirea cîtorva ansambluri de amatori. De la începutul activității sale, teatrul a acordat un loc de frunte în repertoriul său dramaturgiei naționale. Piesele clasicului Alexis Kivi, sau ale dramaturgilor Rislakki Ensio, Talvi Jussi, ca și ale multor altora, au prilejuit Teatrului Muncitoresc spectacole de înaltă ținută artistică. De-a lungul anilor, teatrul s-a adresat adeseori dramaturgiei clasice ruse și sovietice. *Furtuna* lui Ostrovski, *Cadavrul viu* de Tolstoi, *Revizorul* de Gogol, *Livada cu vișini* de Cehov, dramatizările după *Ana Karenina* și *Crimă și pedeapsă* sau *Căi înflorite* de V. Kataev au ținut timp îndelungat afișul teatral.

Repertoriul destul de variat al teatrului însumează și alte lucrări ale dramaturgiei clasice universale și contemporane.

Dintre ultimele premiere prezentate, vom menționa piesa *Ultimii de la etajul 6* de Alfred Gehri.

Colectivul artistic al teatrului numără 20 de actori. Dar în munca lor, cadrele profesioniste primesc un substanțial ajutor din partea unui grup de 30 de actori amatori, care participă activ la munca teatrului, jucînd în diverse spectacole.

R. P. Chineză

● În orașul Cenciou, s-a deschis recent o nouă școală de teatru, care va funcționa cu două secții permanente: una de actorie, iar cealaltă de regie. În cadrul școlii, vor studia circa 300 de elevi, recrutați în marea lor majoritate din regiunea Henan.

● Teatrul de Artă din Pekin a marcat comemorarea a 100 de ani de la moartea dramaturgului J. K. Tyl, prin reprezentarea cunoscutei piese *Cimpoierul din Strakonice* a clasicului ceh.

● Cu prilejul turneului efectuat în Japonia, Opera din Pekin a prezentat două spectacole în folosul victimelor bombei atomice lansate de americani. Presa subliniază că biletele la aceste spectacole au fost epuizate în răstimpul unei jumătăți de oră.

Franța

● Sub direcția de scenă a lui J. P. Grenier, în decorurile lui Wakhevitch Teatrul Marigny a dat viață scenică comediei *Nemo* de Alexandre Rivemale.

Unul dintre rolurile principale este deținut de Nelly Vignon, pe care bucureștenii au putut-o vedea în spectacolele prezentate cu prilejul turneului din anul trecut al teatrului de l'Atelier.

● Théâtre d'Aujourd'hui și-a inaugurat noua stagiune cu piesa lui Scarpetta *Mizerie și noblețe*, interpretată de ansamblul lui Jacques Fabbri, deținător al premiului Molière pe anul 1955.

● După ce ani de-a rîndul a fost îngropată sub praful uitării, *Topaze* de Marcel Pagnol a revăzut lumina rampei pe scena teatrului Gymnase.

● Posturile franceze de televiziune au transmis recent o dramatizare după romanul *Madame Bovary* de Flaubert. Versiunea dramatică aparține lui Gaston Baty.

R. P. Albania

● Strădania de a îmbogăți repertoriul cu noi lucrări ale dramaturgiei clasice și contemporane naționale caracterizează astăzi întreaga activitate creatoare a teatrelor din R. P. Albania. Datorită condițiilor grele de asuprire și aservire pe care le-a cunoscut Albania în trecut, multe din comorile literaturii dramatice albaneze au fost împiedicate să-și afle drum spre inima spectatorilor, fiind acoperite de uitare. Tocmai de aceea, teatrele Albaniei democrat-populare și-au asumat nobila misiune de a valorifica moștenirea trecutului, punînd astăzi la îndemina spectatorilor opere de artă autentică, create de scriitori clasici.

Edificatoare este inițiativa Teatrului Regional Anton Zako Csjupi din Korci de a reprezenta vechea piesă *Lulya e Kujtimit* (Floarea iubită) de Foquino Postali. Înscrierea acestei piese în repertoriul teatrului din Korci, alături de *Ruptura* lui Lavreniev, *Căsătoria* de Gogol și *Tania* de Arbuzov, a fost primită cu deosebită satisfacție de spectatorii din Korci. Învingînd dificultățile legate în primul rînd de caracterul pronunțat regional al piesei, regizorul Sokrat Mio a reușit să creeze un spectacol de înaltă ținută artistică, în care își află o deplină valorificare întreaga frumusețe a textului dramatic.

Nu mai mică este atenția acordată de teatrele din R. P. Albania repertoriului contemporan.

Teatrul „Alexander Moissi" a prezentat recent piesa *Logodnica de la țară* de Fatmir Djati — povestea unei fete albaneze ce coboară din munți pentru a lucra într-o fabrică. Actualmente, piesa lui Fatmir Djati a fost inscrisă în repertoriul teatrelor din Skoder, Korci și Tirana. O altă lucrare dramatică contemporană care s-a impus atenției teatrelor este *Logodna blestemată* de Selman Vaquari, unul dintre cei mai tineri dramaturgi și regizori din R. P. Albania.

Pe scena Teatrului Național din Tirana, a avut loc de curind premiera piesei *Detyra (Mesagiul)* de Kol Jakova, unul dintre cei mai reprezentativi dramaturgi albanezi contemporani.

● În orașul Skoder se află în curs de construcție un nou teatru. Sala lui va avea 630 de locuri, fiind înzestrată cu numeroase cabine, săli de repetiție etc. Pe lîngă teatru, va funcționa și un club permanent.

Elveția

● În anul 1908, în pitorescul sat Mezières din inima Alpilor, a luat ființă un teatru popular de vară, care și-a cîștigat repede popularitate. Inițiatorii lui erau frații René și Jean Morax. Primul este poet și dramaturg, iar celălalt, pictor și regizor. Spectacolele de la Théâtre du Jura atrăgeau nu numai pe muntenii și pe locuitorii satelor invecinate, ci și un numeros public, sosit anume din toate colțurile Europei.

Primul război mondial a silit teatrul să-și întrerupă activitatea. Cei doi frați n-au vrut însă să abandoneze ideea. Și astfel, în anul 1921, Théâtre du Jura își redeschide porțile, bucurîndu-se în continuare de un binemeritat succes.

Majoritatea pieselor prezentate pe scena acestui teatru sînt scrise de René Morax, punerea lor în scenă fiind asigurată în exclusivitate de fratele său Jean Morax.

Austria

● Comitetul de organizare a Festivalului de la Bregenz a inițiat un mare concurs internațional de lucrări dramatice, deschis tuturor scriitorilor din lumea întreagă. Se vor acorda două premii în valoare de 20.000 și 10.000 de dolari. Înscrierile la concurs — sub forma unei cereri de admitere cu indicația numelui și datelor personale — au fost primite pînă la 31 ianuarie 1957. Juriul e format din reprezentanți ai comitetului de organizare a Festivalului, ai Burgtheater-ului din Viena și ai vieții artistice internaționale. Juriul va putea să decearnă ambele premii, sau să le reunească în unul singur. Pe de altă parte, direcțiunea Festivalului își rezervă dreptul de a reprezenta în premieră absolută și alte lucrări trimise de participanții la concurs, în afară de cele premiate. Piesa distinsă cu premiul I va fi reprezentată de către Burgtheater, în cadrul Festivalului de la Bregenz.

Africa de Sud

● Marionetele „Protea" sînt niște personaje umblate; sub oblăduirea soților Thompson — creatorii și minuitorii lor — aceste păpuși au parcurs într-un an 20.000 km de-a lungul și de-a latul Africii de Sud. Această companie de „actori" de 30 cm înălțime a dat spectacole la Johannesburg, Capetown și Dunbar — dar și în toate orașele mai mici, în așezările izolate și chiar în satele din ținuturile mai sălbatice. Cel mai mare succes l-a obținut spectacolul de estradă *Africana*, inspirat din folclorul populațiilor băștinașe.

Anul trecut, marionetele „Protea" au trecut oceanul și s-au produs în mai multe orașe din Anglia, unde publicul — și nu numai cel format din copii — le-a făcut o primire călduroasă.

Japonia

● În ultimul timp, teatrele japoneze se adresează tot mai des dramaturgiei chineze, deosebit de apreciată de publicul spectator. Astfel, au fost reprezentate pînă acum *Țiu-Uan* de Go Mo-jo, *Furtuna* de Țao-uai, *Fata cu părul cărunt*, de Bin Y și He Tin-zi și altele.

Brazilia

● Premiul Saci, suprema distincție braziliană care se conferă oficial celor mai bune spectacole teatrale, a fost atribuit (pentru cea mai bună punere în scenă, cel mai bun spectacol, cel mai închegat conflict și cea mai bună interpretare feminină) spectacolului *Ciocîrlia* de J. Anouilh, prezentat de formația de la Teatre Popular de Arte, a cărui animatoare este Maria dell Costa.

cărţi-reviste

În plină activitate

Trebuie să mărturisim că prea mari amatori de „memorii" nu sîntem. De vină este, poate, faptul că acest gen ne-a sugerat adeseori un condei grav, mînuit de-un arhivar rigid, tipicar, cu fişe şi creion bine ascuţit, care îşi ţine condicile şi jurnalul la zi, foarte preocupat de evenimentele cele mai mărunte ale propriei vieţi, cu care ţine să fericească generaţiile următoare, de teamă ca nu cumva altcineva să uite s-o facă. Am preferat dintotdeauna amintirile — un lingvist ar obiecta poate că „memorii" şi „amintiri' sînt cam acelaşi lucru —, care, prin lipsa unei ordini rigide, prin fuga nestăpînită a condeiului, aduc o adiere caldă, poetică, cu acea nuanţă de melancolie pe care o lasă anii adunaţi în urmă. Poate că lipsa aceasta de organizare, suita de evenimente uneori aparent nelegată, „poezia" aceasta serveşte mai bine înţelegerea personalităţii autorului, discernerea caracterului lui, posibilitatea de a-i aprecia dorinţa de a se dezvălui şi, în ultimă instanţă, obiectivitatea.

Volumul *Amintiri... amintiri...* [1] al actriţei şi omului de teatru Lucia Sturdza Bulandra adoptă tocmai această linie, pe care o consemnează în însuşi „Cuvîntul înainte": „...nu am intenţionat să comit greşeala de a-mi scrie memoriile. În general memoriile, mai ales cele ale actorilor, sînt prea subiective. Cînd cineva îşi povesteşte propria sa carieră, e greu să ocolească această primejdie..." Şi apoi: „De ce să-mi scriu memoriile? Sînt încă în plină activitate. Credeam că memoriile se scriu cînd eşti prea vîrstnic pentru profesiunea aleasă, sau cînd încetezi de a fi în putere: nemaiputînd munci, te retragi la pensie şi, pentru a nu pierde legătura cu profesiunea mult iubită, retrăieşti trecutul scriindu-ţi memoriile".

Într-adevăr, după 58 de ani de muncă în teatru, multipla activitate a autoarei nu s-a încheiat. Cum spune poetul: „Le matin n'est plus! Le soir pas encore".

Activitatea Luciei Sturdza Bulandra se împarte aproximativ în trei etape. Prima, începînd de la intrarea în teatru (1898) pînă la părăsirea Naţionalului, în 1914; a doua, care a coincis cu existenţa îndelungată a companiei particulare (pînă la desfiinţarea ei în 1941) şi s-a prelungit pînă în 1947; şi, în sfîrşit, cea care a început în 1947 prin numirea sa ca directoare a Teatrului Municipal.

Cartea, în afara impresiilor şi referirilor la evenimente cu caracter strict personal, prezintă şi o valoare documentară, atît în ceea ce priveşte dezvoltarea teatrului în ţara noastră, cît şi activitatea unor mari figuri ale scenei, pe care autoarea le-a cunoscut îndeaproape. Este în fond rezultatul parcurgerii a peste o jumătate de secol de teatru romînesc. Prezentarea vechiului „Naţional", chiar dacă ne e cunoscută în mod obiectiv din lucrări anterioare, are avantajul dezvăluirii unor aspecte şi al interpretării lor printr-o prismă foarte personală — fără teama de a spune unele adevăruri neconforme cu adagiul „de mortuis...". Sinceritatea e una din trăsăturile caracteristice ale cărţii. Sinceritatea aceasta — ba am putea spune, o uşoară naivitate şi prospeţime, pe care nu le-am fi bănuit — ne-a surprins la „digna doamnă Bulandra". Şi autoarea însăşi ne relatează la modul anecdotic că aceeaşi impresie a făcut-o şi altora. Ni se aminteşte în carte că, după o neînţelegere cu unul din meseriaşii teatrului, acesta a venit într-o seară în care actriţa juca în *Ţarina* de Lengyel, să-şi ceară scuze: „Mai sînteţi supărată pe mine, doamnă Bulandra? — Îi răspund: — Lasă-mă-n pace, Angelo. Pleacă de aici! El, mucalit, adaugă: Jucaţi foarte bine, doamnă, foarte natural: sînteţi ca o Ţarină pe scenă, fiindcă şi în viaţă vă purtaţi cu noi... tot ca o Ţarină".

---

[1] *Lucia Sturdza Bulandra*, Amintiri... amintiri... E.S.P.L.A., 1956, 288 pag.

Acest fel de a fi nu are desigur nimic formal în el. Este expresia unei anumite conformaţii psihice. Este omul care, găsind forţa să fugă dintr-un mediu social ca să se fixeze în altul, a ştiut să conducă, dovedind o energie şi un spirit realist pe care le-au apreciat probabil îndeajuns de-a lungul anilor colegii de direcţie. Evoluţia Luciei Bulandra şi cotiturile sale cruciale — cea din 1898, la intrarea ei în teatru, şi cea din 1947 — mă fac să mă gîndesc la piesa Luciei Demetrius, *Trei generaţii*, în care s-ar fi sărit etapa actului II. Lucia Bulandra a ştiut să arunce o punte între două epoci. Energia, dorinţa de a lupta, de a se afirma au ajutat-o din plin. Este ceea ce a contribuit la înscăunarea sa ca „spiritus rector" pe oriunde a trecut. O activitate bogată în tovărăşia lui Tony Bulandra, dublată însă adeseori de mari dificultăţi, nu putea fi decît rezultatul unui efort pe care bilanţul de pînă acum al autoarei ne obligă să-l recunoaştem ca izvorît dintr-o energie deosebită.

Dar în mijlocul întregii activităţi, îi recunoaştem pe oameni. Sînt zecile, sutele de actori şi oameni de teatru cu care actriţa şi directoarea a colaborat în cei 58 de ani de teatru: directorii Teatrului Naţional, de la Davila la Diamandy; actori de prima linie, ca: Iancu Petrescu, Agatha Bîrsescu, Demetriad, Aristizza Romanescu etc. Şi, ca un amănunt emoţionant: prima întîlnire cu studentul George Georgescu, care îşi cîştiga pîinea ca acompaniator în culise. Această trecere în revistă dezvăluie, în afara unor aspecte pozitive ale scenei romîneşti — pasiune, spirit de sacrificiu, solidaritate — şi acea racilă, adeseori socotită inerentă teatrului: „bîrfa, invidia, intriga", acele „pertractări" de culise, cum spune cu umor Lucia Bulandra. E, cred, o lecţie pentru contemporani — atît pentru actori, cît şi pentru conducătorii de teatru.

În toată această mulţime evocată adesea în cuvinte emoţionante, descoperim mari actori, vîrstnici, care mai trăiesc şi azi, ca: Storin, Iancovescu, Marioara Voiculescu, Sorana Ţopa, sau alţii care au fost elevi ai Luciei Bulandra: Aura Buzescu, Mihai Popescu, Finteşteanu, Giugaru, Chr. Etterle, Nelly Sterian etc. Aceste ultime nume ne amintesc faptul că activitatea ca profesoară a constituit ani de-a rîndul una din pasiunile Luciei Sturdza Bulandra.

În afara scurtului istoric al teatrului romînesc din prima jumătate a secolului nostru, în cartea Luciei Sturdza Bulandra mai aflăm o seamă de lucruri interesante. Este vorba de consideraţiile pe marginea acelei perioade în care regizorul nu avea încă autoritatea de azi, cînd regizorul era şi actor, cînd funcţia de regizor profesionist abia îşi dobîndea justificare. Tot atît de interesante sînt şi aprecierile autoarei pe marginea muncii pe care trebuia s-o ducă teatrul cu autorii. Am dori să notăm, în acest sens, sprijinul pe care compania Bulandra l-a dat dramaturgiei autohtone, prezentînd în acelaşi timp numeroase opere ale dramaturgiei clasice universale, ca şi o serie de piese străine mai uşoare.

Volumul de amintiri al Luciei Sturdza Bulandra mai cuprinde un capitol interesant, intitulat: „Actorul şi arta dramatică", care nu este în fond decît teza de „definitivat" a autoarei, datînd din 1912. Această lucrare, care cuprinde numeroase îndrumări, valabile şi astăzi pentru actori, poate constitui obiectul unui studiu aparte.

Volumul, frumos prezentat, s-ar putea desigur bucura de mai multă apreciere în ceea ce priveşte condiţiile tehnice, dacă, în afara eratei, n-ar mai fi cuprins şi un număr egal de greşeli nesemnalate, dintre care iată cîteva: Monnet-Sully în loc de Mounet-Sully (pag. 64), Ranetti Roman în loc de Ronetti Roman (pag. 28—29), How în loc de Gow (pag. 113), Etna Weber în loc de Edna Ferber (pag. 108).

Marius MĂGUREANU

O interpretare modernă a „Orestiei"

În caietele companiei sale de teatru de pe lunile noiembrie, decembrie 1955 şi ianuarie 1956, Jean-Louis Barrault[1] publică un foarte interesant studiu, intitulat *Problemele „Orestiei"*, o amănunţită cercetare tehnică şi teoretică a trilogiei lui Eschil, reprezentată în octombrie 1955 pe scena teatrului Marigny din Paris.

Stabilind cadrul istoric al operei lui Eschil, definit prin „momentul Salamina" — înfrîngerea perşilor —, cînd are loc trecerea de la perioada homerică, tulbure, mitică, la secolul luminos al lui Pericle, Jean-Louis Barrault analizează cu o remarcabilă fineţe procesul care l-a dus la formarea unei concepţii regizorale noi, mai apropiată de adevărul epocii, concepţie bazată nu pe „faimoasa armonie greacă, învăţată în şcoli", ci pe ideea unei Elade „arhaice, mustoase, neliniştite şi în permanent contact cu misterul vieţii". Ideea aceasta îndrăzneaţă, atît de puţin tradiţională faţă de canoanele spectacolului clasic, însă vagă, pornind de la o simplă intuiţie, Barrault izbuteşte totuşi să o concretizeze printr-o documentare directă, realizată — paradoxal — în urma unei călătorii făcută în... Brazilia. Între eposul popular brazilian, tributar celui african, şi serbările dionisiace; între ceremoniile mai mult sau mai puţin oculte, la care vestale negre dansează frenetic samba, macumba, pînă ce cad istovite jos, în cercuri magice trasate cu apă lustrală vărsată din amfore, şi misterele orfice, oricît de ciudat ni s-ar părea, subtilul actor şi regizor francez ajunge să descopere treptat corespondenţe fireşti, deloc arbitrare. Astfel, aflăm cu surprindere că dansul „fecioarelor sfinte" din mahalalele oraşului Rio seamănă prin vîrtejul lui infernal cu dansul *Eriniilor;* că ceata de bărbaţi şi femei în veşminte albe, care se zvîrcolesc cîntînd, în ritmul sălbatic al unei tobe, nu e altceva decît *corul;* bătrînul care le conduce paşii — *corifeul;* iar convulsiile, mimica tragică a *coreuţilor* — strigătul grec de refuz în faţa crudei *Moira.*

---

[1] *J. L. Barrault*, Problemele „Orestiei", în caietele companiei teatrului Marigny, nov., dec. 1955, ian. 1956.

Recurgînd la măşti în care vede „o punere în valoare simultană a exteriorului şi interiorului, a ceea ce este aparent şi secret, a relativului şi absolutului, a vieţii şi morţii", Barrault, urmărind aceeaşi serie de corespondenţe întemeiate pe o identitate de spirit, nu foloseşte forma convenţională a măştii greceşti, ci se inspiră după măştile triburilor din Africa, vopsite şi confecţionate din piele. Costumele, iarăşi, deşi copiate după vase vechi, anterioare epocii lui Eschil, poartă în ele influenţa unei alte călătorii, întreprinsă în Africa de Nord, la Dakar, unde straiele albe, sumare, ale locuitorilor, i-au dat „une impression fortement théâtrale". Decorurile, ţinînd seamă de faptul că piatra şi marmora nu vor fi folosite decît mai tîrziu, în secolele decadente, sînt construite — potrivit celor mai vechi tradiţii — din lemn. Muzica, fiind vorba de o epocă neajunsă la maturitatea ei elenică, are un uşor caracter oriental, inspirat îndeosebi după dodecafonismul japonez sau tibetan. Flautul lui Pan, deci, care precede intrarea corului, a fost exclus, ca un accesoriu, tot din aceeaşi tendinţă de a restitui ambianţa istorică exactă, de a evita o interpretare didactică. Orchestica — ansamblul mişcărilor, evoluţiilor corului şi dansurilor — este concepută după modelul dansurilor populare, în special ruseşti şi spaniole. Barrault combate teza după care orchestica tragediei antice eline s-ar asemăna cu dansul clasic european.

După aceste consideraţii tehnice, de o viziune nouă, modernă, cam îndrăzneţe la prima vedere, dar susţinute printr-o argumentaţie elegantă şi riguroasă în acelaşi timp, ne este prezentat montajul dramatic al trilogiei. Relevînd încă o dificultate de regie, de astă dată o dificultate majoră, o incompatibilitate existenţială, de stadiu de cultură, Barrault face o paralelă între ritmul vieţii noastre de astăzi şi ritmul Eladei, pe care îl descoperă realizat prin excelenţă în cele trei piese: *Agamemnon, Coeforele* şi *Eumenidele,* care alcătuiesc trilogia părintelui tragediei universale. *Orestia* i se pare o lecţie magistrală, dată de un veritabil teatru al acţiunii, pe care „agitaţia sterilă a teatrului nostru de intrigă" ne împiedică uneori s-o înţelegem.

În continuare, trecînd la volumul de idei al trilogiei, studiul subliniază semnificaţia plină de actualitate a operei lui Eschil. Pornind de la judecata că teatrul este în fond o problemă de justiţie, o „răfuială vastă", în care viaţa restabileşte totdeauna dezechilibruri temporare pricinuite de forţele răului, autorul găseşte în *Orestia* un exemplu patetic al acestei idei.

Despotismul crunt al lui Agamemnon, adulterul, crima Clitemnestrei, uneltirile sumbre ale Electrei, matricidul lui Oreste, vaietele neputincioase ale coeforelor, prigoana nemiloasă a Eriniilor, însetate de sînge, de răzbunare, de sacrificii abominabile — în numele unei legi oarbe — toată această lume ce se zbate disperată în hăul întunecat al pasiunilor este izbăvită de chinuri de zeiţa Atena, printr-un act de justiţie luminoasă.

Prezidînd procesul deschis de Erinii împotriva lui Oreste, Atena rezolvă disputa dintre lumea veche, a divinităţilor subpămîntene, şi lumea nouă, solară, a lui Jupiter şi Apollo. Ea face apel la înţelepciunea omenească, adună pentru întîia oară un complet de judecată, înfiinţează areopagul, osîndind instinctele obscure şi aducînd laude inteligenţei clarvăzătoare. Acţiunea ei nobilă se încheie printr-o înţelegere generală. Îmblînzite, Eriniile se vor numi de aci înainte Eumenidele, adică „binevoitoarele", iar Oreste este achitat în numele unei clemenţe largi, pe care zeii o reaprind în sfîrşit în inimile oamenilor.

Iruptă din tenebrele unui ev barbar, *Orestia* şi întreaga operă a lui Eschil ni se înfăţişează astfel ca un preludiu îndepărtat, dar titanic, al Renaşterii, ca un elogiu al forţei pe care, oricînd şi oriunde, o cuprinde în ea Raţiunea.

C. T.

MIC DICȚIONAR TEATRAL

Machiajul

Noțiune din argoul teatral, care indică rezultatul acțiunii prin care un specialist, sau actorul însuși, realizează — pe chipul sau corpul interpretului — fața sau aspectul general al personajului interpretat, *colorîndu-l* cu farduri, pentru a nu părea livid în lumina puternică de scenă, și *amplificîndu-i* trăsăturile, pentru a fi vizibile din orice punct al sălii.

Baza de plecare în machiaj o formează însuși chipul actorului. Acest chip este colorat și modelat cu ajutorul a două grupe de elemente : *fardul* și *postișele*.

Fardurile cuprind : 1) *fondul de ten*, adică culoarea de bază, acoperind o gamă cromatică complexă de la alb la negru ; 2) *culori de retuș*, menite să creeze umbre sau lumini ; 3) *culori pentru accente*, care au rostul de a corecta detaliile feței ; 4) *dermatografe*, cu ajutorul cărora se trag pe față linii care contribuie la definirea caracterologică ; 5) *pudre*, care acoperă, întîi fondul de ten, apoi întreaga mască, pentru a-i lua luciul cremei ; 6) *fondul de ten lichid* (numit și *transparent*) pentru restul corpului, cuprinzînd culori de la aur la negru.

Postișele sau **aplicele** sînt elemente care se lipesc pe față pentru a corecta anumite defecte ale interpretului sau pentru a realiza tipul personajului. Ele sînt de două feluri : *cu păr* (sprîncene, mustăți, barbă, perucă, negi etc.) și *fără păr* (nas, gușă, urechi, pomeți etc.), confecționate dintr-un fel de plastilină numită *chit de nas*, din *cauciuc* sau din *papier-mâché*. Aceste aplice se fixează de față cu *eter mastic* sau cu *spirt de santarac*.

În teatrul antic se proceda la o amplificare mult mai pronunțată a trăsăturilor personajelor, utilizîndu-se *masca*, procedeu folosit și azi, în mod curent, în teatrul extrem-oriental.

Machiajul are cîteva funcții bine stabilite : integrează personajul unei anumite categorii (rasă, clasă, regiune a globului, sex, vîrstă etc.) sau marchează o evoluție în timp (îmbătrînirea, de pildă), ori o durată interioară (urmele unor succesive stări sufletești). În sensul acesta, se poate vorbi de cîteva tipuri de machiaj.

Există un machiaj *realist*, care tinde să evidențieze trăsăturile firești, veridice, ale personajului ; există un machiaj *grotesc*, în care este evidentă tendința de caricaturizare prin sublinierea exagerată a trăsăturilor caracterului. Din contra, machiajul *simbolic* vizează eliminarea caracteristicilor individuale și accidentale, prin accentuarea unui singur element, prin folosirea culorilor sugestive, care indică tipul, ideea. Trăsăturile chipului uman pot fi însă îndepărtate de modelul real, substituindu-i-se acestuia un alt principiu decît cel al vieții, așa cum se procedează în machiajul *stilizat*, unde fața interpretului poate fi asemănătoare unei statui sau unei figuri geometrice. În fine, se poate vorbi de un machiaj *fantezist*, care transformă interpretul într-o ființă, reală (animal sau plantă) sau imaginară (centaur, satir, zînă, zmeu etc.) aparținînd altor regnuri.

Machiajul este, desigur, unul din adjuvantele importante ale actorului, dar el rămîne o simplă formă goală, dacă trăirea interpretului nu-l umple pe dinăuntru.

Liviu CIULEI

calendar

Alexandru Davila — dramaturg, poet, actor, director de scenă și de teatru — s-a născut la 12 februarie 1862, în București.

A făcut studii la Paris, unde a urmat la Liceul „St. Louis", fiind coleg de școală cu Georges Feydeau și cu J. de Feraudy, actorul de mai tîrziu.

Activitatea sa ca scriitor este restrînsă, opera sa principală rămîne drama istorică în versuri *Vlaicu Vodă*, reprezentată pe scena Teatrului Național din București la 12 februarie 1902 (deci acum 55 de ani), cu Agatha Bîrsescu în principalul rol feminin, Doamna Clara, și cu C. I. Nottara în rolul titular.

Între anii 1905—1908 și 1912—1914, Al. Davila este director al Teatrului Național din București, iar în răstimpul celor două directorate își alcătuiește propria sa „Companie dramatică" (1909—1911) cu elementele tinere ale primei noastre scene: Lucia Sturdza Bulandra, Marioara Voiculescu, Maria Giurgea, Ana Luca, I. Manolescu, Tony Bulandra, G. Storin, Romald Bulfinski, Ion Morțun, Niculescu-Buzău, N. Kanner, Grigore I. Brezeanu ș. a.

În 1915, Davila cade victima unei încercări de asasinat, rămînind paralizat și țintuit în fotoliu tot restul vieții sale.

Ca director de scenă și de teatru, lui Alexandru Davila îi revine marele merit de a fi introdus metoda realistă în concepția spectacolului și de a fi fost indrumătorul pleiadei noastre de mari actori realiști. Ca regizor, Al. Davila a cunoscut concepția regizorală a lui Stanislavski și a contemporanilor săi, Reinhardt, Antoine, Fr. Gémier și Gordon Craig.

Al. Davila a încetat din viață la 19 octombrie 1929 și a fost înmormîntat la Cimitirul Bellu-Militar.

Asupra datei de naștere a lui *Costache Caragially*, biografii vieții sale trudnice și roditoare se contrazic: unii dau ca sigură data de 13 martie 1815, alții pe aceea de 13 aprilie 1813, iar cîțiva confirmă doar anul nașterii: 1812. În schimb, data morții sale este certă: 13 februarie 1877, acum 80 de ani.

Primele sale studii și le face la școala grecească din București.

În noiembrie 1835, ca elev al clasei de „declamațiune și mimică" a lui Costache Chiriacos-Aristias, primul actor și dascăl de teatru din Muntenia, apare într-un rol pe scena Teatrului „Momollo", la unul din examenele Societății Filarmonice din București.

După lichidarea Societății Filarmonice și a teatrului promovat de ea, în 1838, Costache Caragially pleacă la Iași și apoi la Botoșani, unde împreună cu mai mulți diletanți prezintă cîteva spectacole, pentru ca după un an (1839) să-l vedem revenit la Iași, ca angajat al trupei romînești de sub conducerea d-nei Frisch.

În 1844, părăseşte definitiv Iaşul şi se reintoarce la Bucureşti, unde în asociaţie cu actorul şi „profesorul de limba romînă" Costache Mihăileanu, infiinţează „Teatrul de diletanţi", cu mare parte din foştii elevi ai Societăţii Filarmonice, reuşind să-l deschidă abia după nouă luni (miercuri, 21 martie 1845), în unica sală de teatru a lui Ieronimo Momollo, cu piesa *Furiosul*, dramă prelucrată de dînsul.

Pe la sfirşitul anului 1848, după relatările unor istoriografi, Costache Caragially, împreună cu o parte din trupă, pleacă la Craiova, unde dă viaţă teatrului de acolo, jucind împreună cu alţi actori locali în sala cea mare a Oteteleşanului.

Din octombrie 1850, pe Costache Caragially il găsim din nou în Bucureşti, în fruntea Teatrului Naţional (sala „Momollo"), în asociaţie cu I. A. Wachmann, avînd în trupă pe: Maria Apostolu (Constantinescu-Blonda), Eleonora Cecili, Iorgu Caragially, Mihail Pashali (Pascaly) ş. a.

La sfîrşitul anului 1852, Costache Caragially conduce, împreună cu I. A. Wachmann, o stagiune pe noua scenă bucureşteană a Teatrului cel Mare (Naţional), de la a cărei direcţie pleacă la 1 iulie 1855 „fără nici un profit personal material, ci numai pierderi".

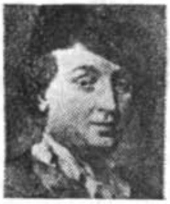
După retragerea sa din postul de director-concesionar al Teatrului cel Mare (Naţional), a continuat să joace, sub diferiţi directori, pe aceeaşi scenă.

După 1865, studiind legile, îmbrăţişează avocatura, pentru ca apoi să fie judecător de pace la Bucureşti în „culoarea de verde", timp în care preda şi lecţii de declamaţie.

În 1866, apare pentru ultima oară pe scenă, în piesa *Doamna Ruxandra* de B. P. Haşdeu.

Costache Caragially n-a fost numai actor, regizor, profesor şi director de teatru, ci şi scriitor dramatic.

După ani de muncă, de înfrîngeri şi de biruinţi, atît pentru scena noastră, cît şi pentru viaţa sa care se confundă cu începuturile anevoioase ale teatrului romînesc, Costache Caragially a sfîrşit într-o casă modestă de pe strada Brezoianu, în mizerie şi împovărat de o familie numeroasă.



Carlo Goldoni s-a născut la Veneţia în 14 februarie 1707 dintr-o familie înstărită şi în acelaşi timp instruită. Lui Carlo, gustul pentru vocaţia dramatică i se deşteaptă de mic — la 8 ani este autorul unei comedii. După ce începe studiile într-un colegiu iezuit, fuge cu o trupă de actori ducînd o viaţă foarte aventuroasă. Ocupă diverse funcţii, printre care şi cea de avocat, apoi se stabileşte în Veneţia, unde se dedică teatrului. Goldoni îşi propune să dea commediei dell'arte un caracter mai literar, îndreptîndu-şi creaţia pe linia conturării unor caractere bine stabilite în cadrul unei desfăşurări dramatice închegate. Lovindu-se de o puternică opoziţie (Chiari, Gozzi), Goldoni va proceda cu precauţie, scriind la început piese în care înfăţişarea caracterelor şi moravurilor se ascunde sub vechile procedee scenice ale măştilor.

Dezamăgit totuşi de cabala organizată împotrivă-i, Goldoni pleacă în cele din urmă la Paris, unde, după o bucată de vreme, este numit lector şi profesor de italiană al fiicelor regelui şi pensia acordată îi asigură bătrîneţea. În 1787, la vîrsta de peste optzeci de ani, îşi scrie în franceză „Memoriile", menite să servească la istoria vieţii şi a teatrului său.

După izbucnirea revoluţiei din Franţa, în 1792 i se suprimă pensia, care îi este apoi redată. După o viaţă nesigură, neliniştită, plină de încercări aspre, a murit în anul 1793.

Opera sa dramatică însumează 267 de piese, dintre care unele adevărate capodopere, tragedii, drame, intermezzo-uri, farse, opere comice, comedii.

Comedia lui Goldoni se caracterizează printr-o varietate de intrigi şi de situaţii, prin spirit de observaţie, prin vioiciune şi multă mişcare, dialoguri vii, un limbaj simplu popular, prin veselia care merge chiar spre bufonerie şi printr-o lume întreagă de personaje populare.

Cu toate concesiile pe care este constrîns să le facă publicului şi modei timpului, Goldoni rămîne iniţiatorul unui teatru nou, care înlocuieşte ficţiunea prin adevăr şi convenţionalul prin viaţa reală. De aceea, el poate fi considerat precursorul realismului în teatrul italian, opera sa satirizînd viaţa de desfrîu şi de viciu a nobilimii degenerate, în plină descompunere, arătînd interes şi înţelegere pentru oamenii din popor, care apar în toate piesele sale.

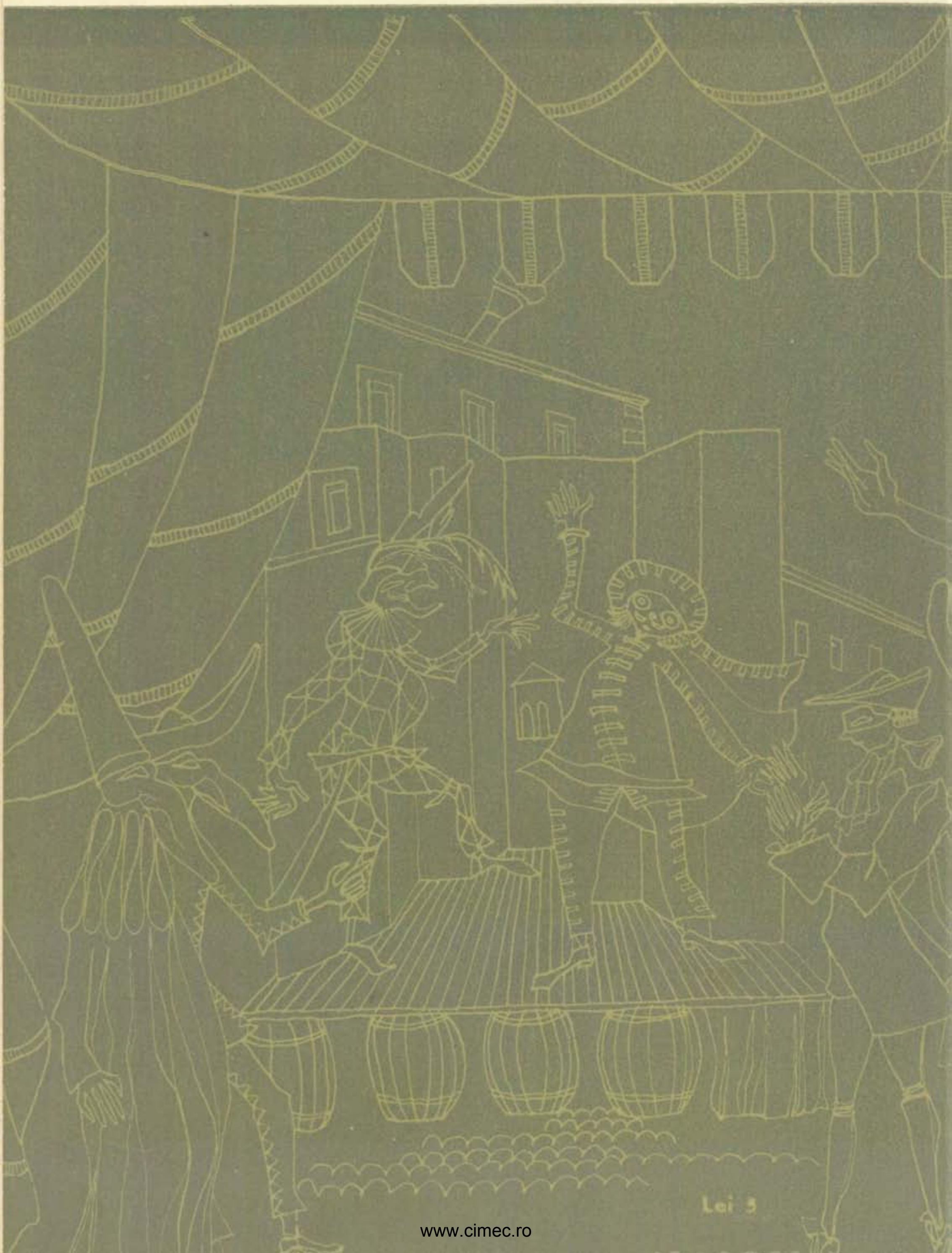
Dintre piesele lui Goldoni, au fost mult gustate de spectatorii noştri: *Hangiţa, Mincinosul, Slugă la doi stăpîni, Evantaiul, Văduva isteaţă.*

I. P. 2, c. 3709

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA:
Str. N. Filipescu nr. 32, et. II — București
Tel. 2 68 94

Abonamentele se fac prin factorii poștali
și oficiile poștale din întreaga țară

PREȚUL UNUI ABONAMENT:
15 lei pe trei luni, 30 lei pe șase luni, 60 lei pe un an



Lei 5